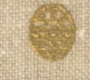
М. ТИХОМИРОВА



ПАМЯТНИКИ



ЛЮДИ

СОБЫТИЯ





М. ТИХОМИРОВА

ПАМЯТНИКИ
ЛЮДИ
СОБЫТИЯ

ИЗ ЗАПИСОК МУЗЕЙНОГО РАБОТНИКА

Издание 2-е, дополненное

ЛЕНИНГРАД
«ХУДОЖНИК РСФСР»
1984

85.101
Т 46

Рецензенты
академик Б. Б. Пиотровский,
кандидат искусствоведения Я. И. Шурыгин

Тихомирова М. А.
Памятники. Люди. События. — Л.: Художник РСФСР, — 400 с., ил.

В книге рассказано о музейной работе в блокадном Ленинграде и первых восстановительных работах в пригородных дворцах и парках, разрушенных фашистами. Автор книги — искусствовед и музейный работник, непосредственный участник описываемых событий.

Т $\frac{4903000000\text{-}049}{\text{М }173(03)\text{-}84}$ 49—84

Светлой памяти моих дорогих друзей по музейной работе С. Н. Балаевой, А. И. Зеленовой, Е. Л. Туровой, Е. Н Элькин

ВВЕДЕНИЕ

Здесь рассказано о людях и произведениях искусства, их кровной связи, которая проявилась с особой силой в тяжелейших условиях военного времени, в период блокады Ленинграда и в трудные первые послевоенные годы.

Герои книги в основном музейные работники. Но в годы Великой Отечественной войны в нашей стране не было мирных профессий. Каждый советский человек вносил свой вклад в общенародное дело разгрома фашизма, а потом участвовал в борьбе с разрушениями, возвращая жизнь и красоту нашей родной земле.

Ленинградцы прошли нелегкий путь. Изнуренные голодом, обессиленные ужасающими условиями жизни, под вражескими бомбами и снарядами, люди черпали силы в тесной связи со своим городом, в высокой гордости его славными традициями, его красотой.

Замечательные памятники и здания Ленинграда стали не только реликвиями, но и участниками событий, жили вместе с людьми, помогали им переносить трудности и лишения, вдохновляли на подвиги.

Фашисты безжалостно разрушили замечательные пригороды Ленинграда с их дворцами-музеями и историческими парками, которые были драгоценным народным достоянием. Их восстановление стало делом, важным и нужным всему народу, объединило советских людей самых различных специаль-

ностей, и в разоренных местах вновь возникли парки, а из обгорелых руин встали дворцы.

Такие невиданные по масштабам восстановительные работы, потребовавшие не только громадных средств и усилий, не только знаний и доброй воли, но и глубокой любви к произведениям искусства, возможны только в нашей стране.

В самые тяжелые времена и в блокадном Ленинграде, и в тылу бережно сохранялись произведения искусства. Тщательно и любовно воссоздавались разрушенные памятники.

Автору довелось быть среди музейных работников в блокадном Ленинграде, а затем принимать участие в восстановлении Петергофа—Петродворца.

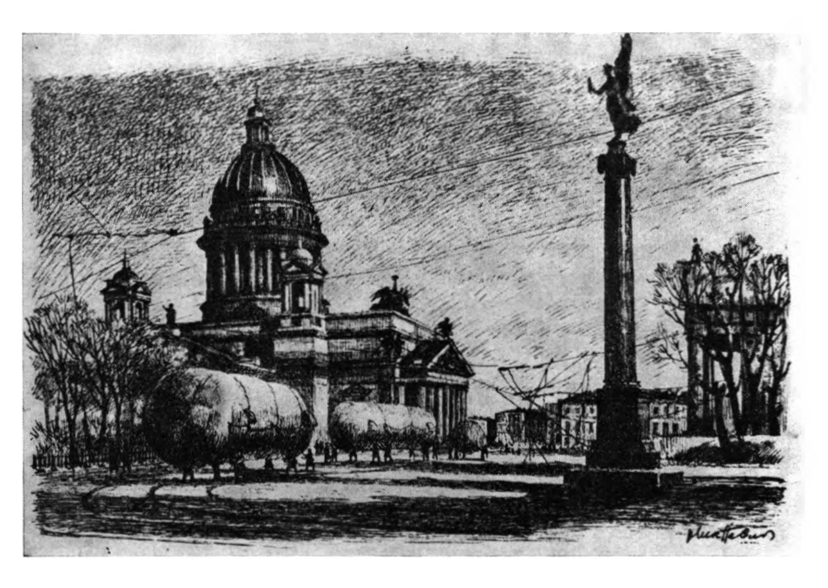
Как это было — рассказано в книге.

I. ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР В БЛОКАДНОМ ЛЕНИНГРАДЕ

Навряд ли сейчас кому-либо при взгляде на торжественное и величественное здание Исаакиевского собора придет в голову назвать его уютным домом. В военные же годы Исаакий с темным от защитной окраски куполом выглядел особенно мрачным и безжизненным. Но именно тогда, впервые в своей истории, он был не только надежным убежищем, но и домом, в котором жили и работали. И в насквозь прохолодавшей его громаде теплилась своя, совсем особая жизнь.

Со стороны она была незаметной. Единственным ее признаком была узкая калитка в высоком сплошном заборе, наглухо отгораживавшим тогда южный портик Исаакия от площади. Эта калитка порой открывалась, впуская или выпуская кого-либо, чтобы сразу снова запереться. Но что скрывал в себе Исаакий военных лет, знали очень немногие.

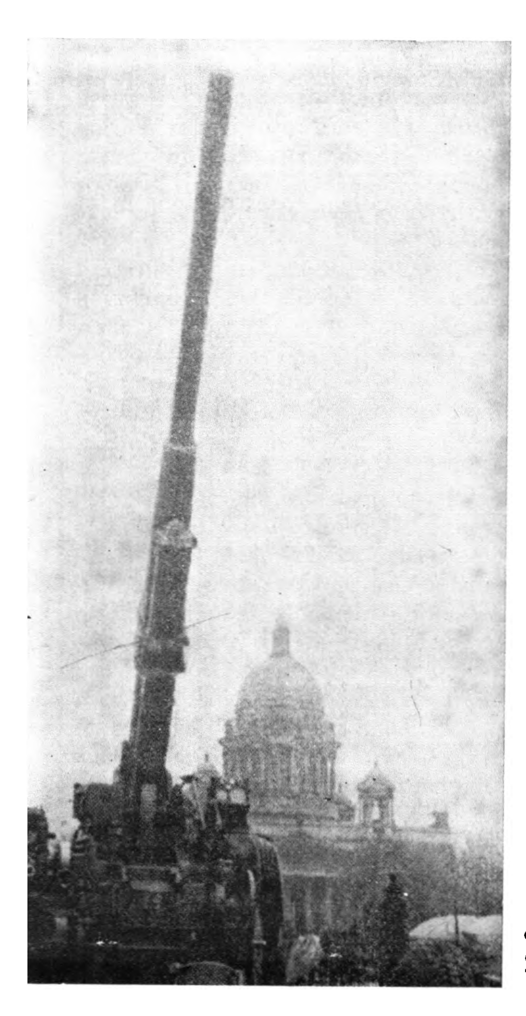
С первых месяцев блокады Ленинграда под его надежными сводами были укрыты музейные ценности, которые не удалось отправить в тыл. Среди них находилась часть имущества пригородных дворцов, многие вещи Государственного музея истории Ленинграда, Летнего дворца Петра I и самого Исаакиевского собора. Нам, нескольким музейным работни-



Н. А. Павлов. Исаакиевский собор с аэростатами воздушного заграждения. Сухая игла. 1941.

кам, было поручено сберечь все это в целости и сохранности.

Разные пути привели нас в Исаакий. Занятые до последней возможности эвакуацией своих дворцов-музеев, пешком пробираясь через районы, где уже велись бои, пришли в Ленинград Серафима Николаевна Балаева и Ирина Константиновна Янченко из Гатчины, Анна Ивановна Зеленова — из Павловска, Евгения Леонидовна Турова и Бронислава Самойловна Волкинд — из города Пушкина. Собрались здесь и сотрудники ленинградских музеев: Елена Николаевна Элькин, Анна Константиновна Сементовская —



Зенитные орудия у Исаакиевского собора. Фотография 1943 г. Д. М. Трахтенберга.

из Музея истории Ленинграда, Евдокия Игнатьевна Лединкина — из Музея истории религии и атеизма, который до войны помещался в самом Исаакии. Мне же, работавшей в течение нескольких лет до войны в петергофских дворцах, довелось присоединиться к этому маленькому дружному коллективу в начале 1943 года.

Мы назывались тогда Объединенным хозяйством музеев и действительно были крепко объединены и любовью к своим музеям, и общей работой, и всем тем, что приходилось нам вместе переживать в то нелегкое время.

Тогда, в 1943 году, о первой блокадной зиме в Исаакии вспоминали редко и неохотно: уж очень она была тяжелой.

Вначале население Исаакия было довольно многочисленным. Оно состояло в основном из работников пригородных дворцов-музеев, вывозивших последние партии их имущества и не имевших квартир в Ленинграде. Исаакий, укрывший спасенные ими музейные ценности, стал убежищем и для них, и для их семей. Были здесь и работники ленинградских музеев. Все они ютились в глубоких сырых подвалах собора, голодали и мерзли, как все ленинградцы в ту страшную зиму. И некоторым из них была спасена жизнь лишь благодаря организации специального стационара для музейных работников в здании Музея истории Ленинграда.

Весной и летом 1942 года многие сотрудники пригородных дворцов-музеев и парков были вывезены из Ленинграда и почти все затем собрались в тыловых хранилищах дворцов-музеев — в Сарапуле и Новосибирске.

А в Исаакии осталось лишь несколько научных работников — хранителей, да небольшая группа пожарной охраны, возглавляемая старым, опытным музейным служителем Матвеем Федоровичем Мардыкой. Это и был весь штат при больших и уникальных по своей художественной значимости музейных фондах, оставшихся в Исаакии до конца войны.

Нужно сказать, что в ту первую блокадную зиму вконец обессиленные наши товарищи все же занимались приведением в порядок документации вывезенных ими музейных ценностей. А с лета 1942 года началась работа уже непосредственно с вещами, которая продолжалась в Исаакии все последующие военные годы.

Некоторых специалистов все же не удалось спасти. Погиб замечательный знаток истории Ленинграда Алексей Алексеевич Черновский, воспитавший целое поколение музейных работников. Повсюду были потери. . . Ведь в ту страшную первую блокадную зиму на город обрушилось все сразу — и голод, и вражеские бомбы, и свирепые морозы. Все было. И пустынный Невский, как бы погребенный в сугробах, с узенькой тропинкой между ними, и вмерзшие в снег разбитые трамваи, и очереди за водой к прорубям на обледенелой Неве, и толпы истощенных людей, собирающихся с ночи у булочных. Был и вой падающих бомб, и рухнувшие дома, и стоны из-под этих развалин. Были и незапертые квартиры, в которых порой живые лежали вместе с мертвыми, а на улицах вереницы детских саночек, на которых еле стоящие на ногах люди везли своих покойников и часто не довозили их ни до морга, ни до кладбища. Да, все это было. Но и под бомбами, и в голоде, и



Ю. М. Непринцев. Март 1942-го. Из серии офортов «Ленинградцы» по рисункам 1942 г.

в морозах, и среди смертей, без света, без воды, без топлива Ленинград жил и работал. Работал для фронта, не терял связи со страной и жил культурной жизнью.

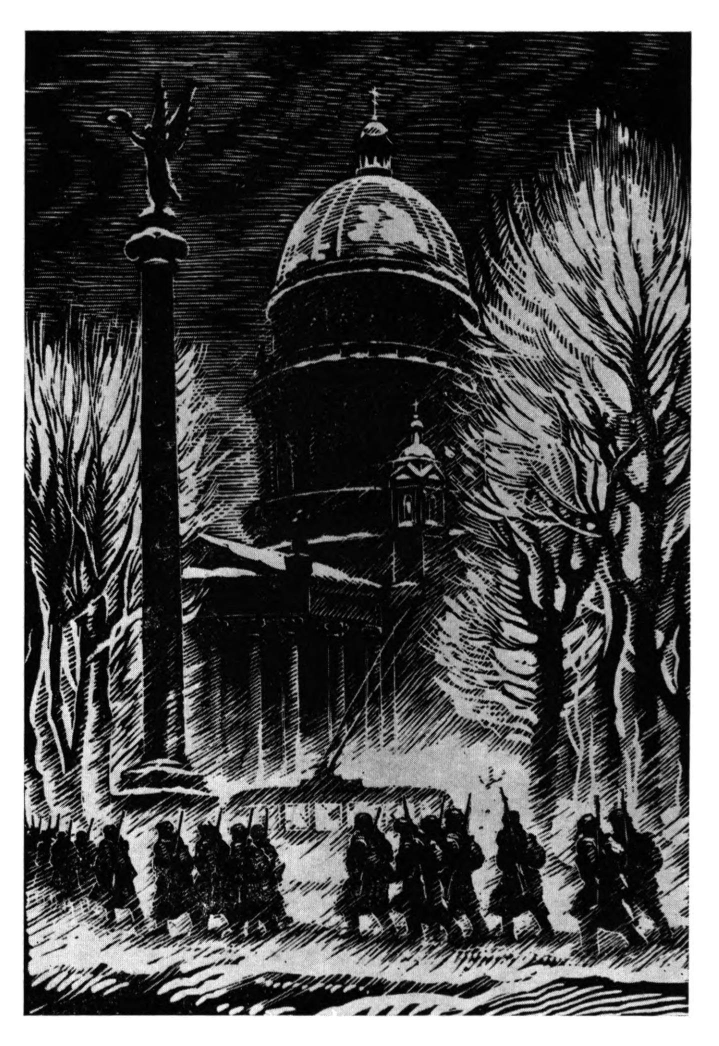
Вообще о культурной жизни блокадного Ленинграда хочется рассказать несколько подробнее, хотя бы потому, что со временем многое забывается. Особенно молодежи, родившейся уже после войны, все

блокадные годы зачастую представляются сплошным кошмаром, тьмой без проблесков, каким-то немыслимым периодом остановившейся жизни, затерявшейся среди ужаса рушащихся домов, голода, бесчисленных преждевременных смертей. И пусть уже немало опубликовано воспоминаний и книг о блокаде, все же хочется еще кое о чем напомнить. Хотя бы о том, что даже в самые тяжелые ленинградские дни, хотя сам город по впечатлению был страшен, в нем жили советские люди...

Исаакиевская площадь в ту зиму была завалена снегом, темна, казалось — мертва. Справа от Исаакия, с его восточной стороны стояли вмерзшие в лед, погребенные в сугробах троллейбусы, чей путь прекратился, когда не стало тока... Но в Исаакии и тогда работали. Приводили в порядок документацию на вывезенные и оставшиеся музейные ценности. Работали на будущее и верили в это будущее. И были далеко не одиноки.

На улице Герцена, 38, в непосредственной близости от Исаакия и тогда помещалось Ленинградское отделение Союза советских художников (ЛОССХ). Многие из оставшихся в городе жили в здании Союза, в мастерских. У каждого из нас, музейных работников, были там знакомые и друзья. И, конечно, все мы знали и особенно ценили Владимира Александровича Серова, тогда возглавлявшего ЛОССХ, прекрасного организатора и художника, замечательного трибуна и патриота, ставшего душой и сердцем всей деятельности Союза военного времени. А она была и активной и на редкость разносторонней.

Если для музейных работников их деятельность в войне началась с эвакуации музейных ценностей,

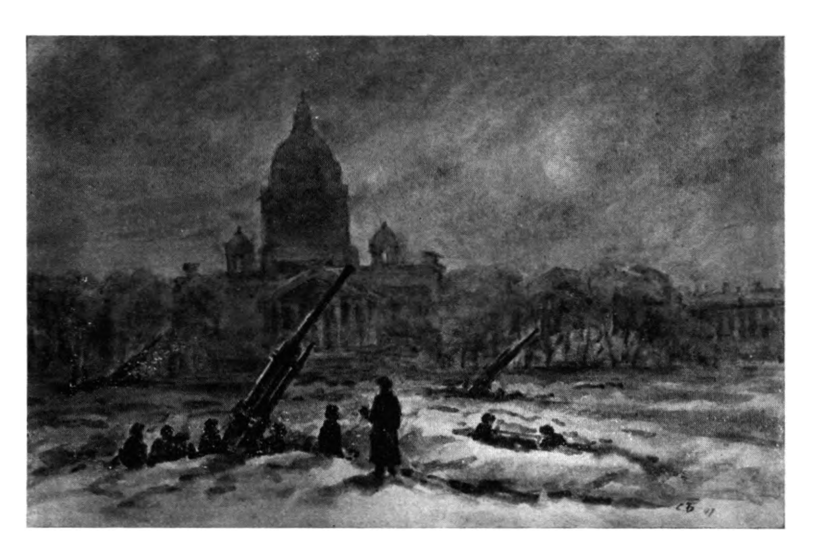


С. С. Юдовин. На фронт. Исаакиевский собор. Линогравюра. 1941.

а затем их хранения в блокадных условиях, то для художников первое вступление в войну ознаменовалось работами по маскировке города, а также выпуском плакатов и листов «Боевого карандаша». Художников в блокадном Ленинграде оставалось мало: многие ушли на фронт, многие были эвакуированы в тыл. Но для оставшихся главным было — работать на Победу. И с первых дней войны действовал знаменитый «Боевой карандаш», выпуская свои листы и для города, и для войск, и для тыла противника.

В первые же военные месяцы появилось много выразительнейших, запоминающихся плакатов, а за все годы войны ленинградскими художниками была создана ярчайшая серия произведений этого истинно

С. С. Боим. Зенитные батареи у Исаакиевского собора. Акварель. 1941.



народного, эмоционально действенного вида искусства.

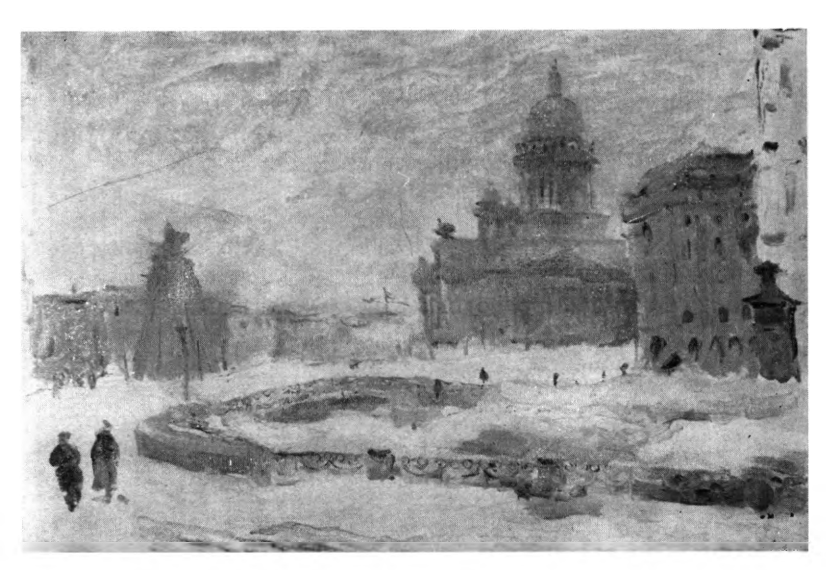
В первые месяцы войны художники вместе с архитекторами занимались маскировкой города. Для этого применялись самые разнообразные приемы. Помнится, для Смольного была сплетена огромная сеть с искусственными листьями, превращавшая при взгляде сверху целиком весь квартал в тенистый сад. Дома на набережной Невы были так расписаны разноцветными, преимущественно охристыми полосами и пятнами, что даже на близком расстоянии их формы как бы разбивались, рассеивались, казались нереальными. Ленинградские мосты были так камуфлированы, что ни один из них не был разрушен вражеским огнем. А это ведь тоже было частью битвы за Ленинград. К сожалению, об этой стороне деятельности художников и архитекторов еще очень мало рассказано.

В 1942 году весной, очень холодной и трудной, совсем особая задача выпала на долю художников Н. М. Суетина, А. А. Лепорской, Л. А. Рончевской, М. Ф. Островской. Они оформляли в Александро-Невской лавре могилы Александра Невского и Суворова, у которых должны были приносить клятву воины, защищавшие Ленинград, работали в очень трудных условиях и прекрасно справились со своей ответственной задачей.

Значение выставочной деятельности ленинградских художников тех времен трудно переоценить. К сожалению, о первых блокадных выставках данные еще не собраны, документы, относящиеся к ним, утрачены. И сейчас уже очень немногие могут о них рассказать. Наиболее полными сведениями располагает

искусствовед Анна Марковна Земцова, которая ведала устройством всех выставок Ленинградского Союза художников на протяжении всех военных лет. Она и собирала произведения для этих выставок, и руководила их оформлением, многое делая своими руками, что в тех условиях требовало немалых усилий, глубокой преданности делу, да и настоящего мужества. Достаточно сказать, что однажды по вызову Серова для срочной организации выставки для фронта она бежала в Союз, не обращая внимания на обстрел, и на углу улицы Герцена и Кирпичного переулка, всего за квартал от Союза, была тяжело контужена (снаряд попал в здание Текстильного института, которое уже

В. В. Пакулин. Исаакиевская площадь. Масло. 1942—1943.



было полуразрушено). Это случилось 14 января 1944 года, всего за две недели до снятия блокады. И уже через несколько часов, еще оглушенная, Земцова приступила к работе, которая и всему Союзу и ей самой представлялась действительно срочной и важной. Это была подготовка выставки известнейших теперь автолитографий А. Ф. Пахомова «Ленинград в блокаде». Примечательна судьба этой выставки — она шла с нашими войсками в наступление до Берлина, и последним ее этапом была площадь у рейхстага, где ее разместили на грузовиках в первые же дни после Победы (об этом Союз получил извещение от командования находившихся там войск). Это была последняя из многих фронтовых выставок, которые посылались Союзом художников на фронт, начиная с первых месяцев 1942 года. Они имели очень большой успех у воинов.

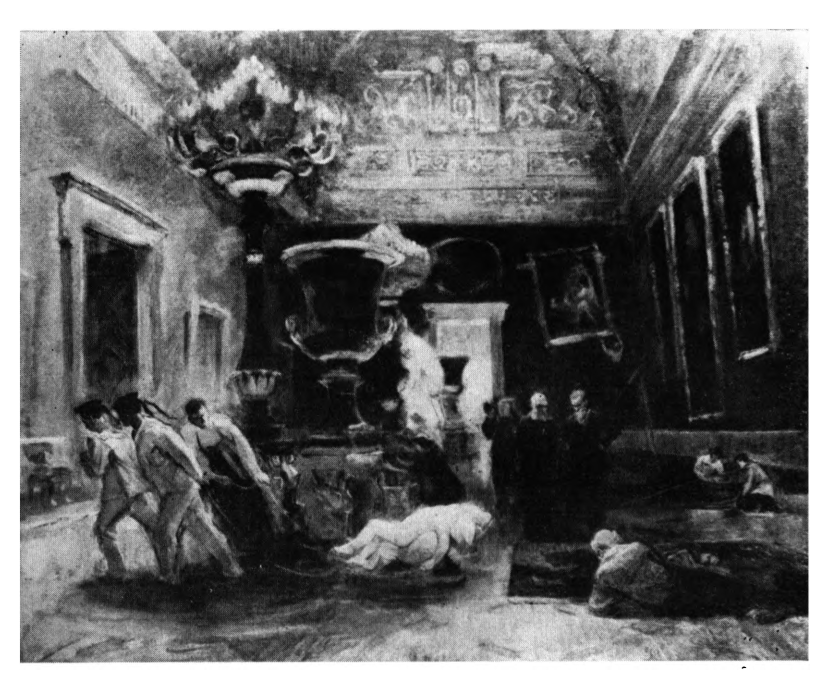
Интенсивная выставочная работа велась и в самом Союзе. Земцова вспоминает о первой блокадной выставке ленинградских художников. Инициатором ее был Серов, Земцова — его помощником. Выставка открылась в Малом зале Союза 2 января 1942 года и продолжалась около трех недель в один из самых страшных ленинградских месяцев. Для нее удалось собрать семьдесят произведений двадцати шести авторов — В. А. Серова, Я. С. Николаева, В. Б. Пинчука, В. Н. Прошкина, В. В. Пакулина, Н. Х. Рутковского, В. А. Раевской-Рутковской, Д. Е. Загоскина, Е. А. Панова, П. А. Осолодкова, М. П. Герец... В основном там были небольшие этюды, выполненные в тяжелейших условиях с натуры уже в военные месяцы. Из крупных вещей — только картина Серова «Балтийцы» и скульптура Пинчука «Балтиец».

Не просто было в то время собрать и эту небольшую экспозицию. На открытие пришло около пятидесяти человек — художники, представители партийных и советских органов Ленинграда. В зале стоял мертвенный холод. Все были закутаны, кто как мог. Перед открытием выступил Серов, говоривший горячо и убежденно о гражданском долге художников, об огромном значении их творчества для Ленинграда и фронта, для всей страны и Победы. Эта выставка не имела ни афиш, ни каталога, ни пригласительных билетов. Лишь напечатанными на машинке извещениями сообщалось о ней в учреждения и войсковые части. И все же ее посещало до двадцати человек в день. А по тем временам это много значило.

Выставка, о которой сейчас можно рассказать лишь по воспоминаниям немногих оставшихся с тех пор в живых ее участников и свидетелей, была великим делом. Она убедила художников в необходимости и действенности их труда, заставила превозмогать слабость, отвлечься от мысли о ежечасно возможной гибели, отдавать все оставшиеся силы работе. И мно-

Торжественное заседание 7 ноября 1941 г. в подвале Исаакиевского собора. Первый слева С. В. Трончинский, первая справа А. И. Зеленова.





Л. А. Рончевская. Эвакуация Эрмитажа. Гуашь. 1941.

гие стали приносить в Союз новые работы для новых выставок. Основным же ядром оставались художники, жившие в мастерских в помещениях ЛОССХа, сплотившиеся под руководством Серова в дружный коллектив.

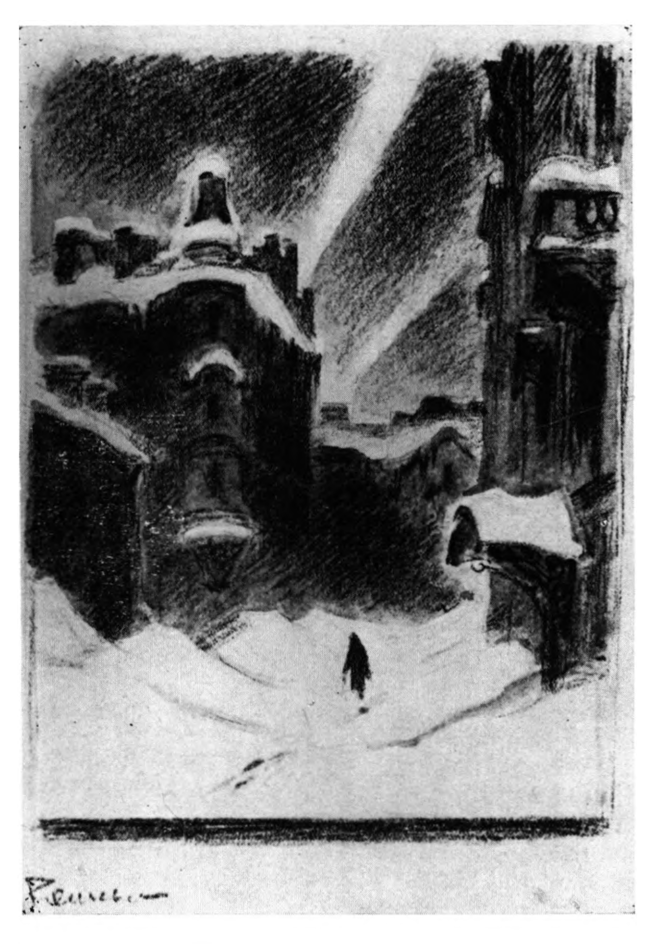
Некоторые из ленинградских художников сражались на фронте и при побывках в городе заходили в Союз. Мой муж Юрий Михайлович Непринцев, воевавший тогда в артиллерийских частях Балтфлота

на Ивановских порогах, в первый раз за три месяца пришел домой 8 февраля 1942 года. В этот же день он навестил товарищей в Союзе и подробно рассказал мне о своих впечатлениях. Он пробыл тогда в Ленинграде всего три дня, но впечатления от военного города остались незабываемыми. Они позже воплотились в его серии офортов «Ленинградцы», где он отдал долг художника ленинградцам тех дней.

В Союзе художников, зайдя в мастерскую В. А. Серова, он встретил И. А. Серебряного, Н. А. Павлова, В. Б. Пинчука. Все они были очень худы и бледны, но бодры и деятельны. Жизнь в мастерской Серова кипела: у железной печурки кто-то рисовал плакат, повсюду были эскизы и наброски, на мольберте — начатое полотно, тут же обсуждалась чья-то работа — это был боевой штаб художников. По сравнению с первой выставкой фонд для второй стал богаче, она была еще более впечатляющей и содержательной.

Вторая блокадная выставка ленинградских художников была приурочена к годовщине начала войны. Она открылась 18 июня 1942 года, содержала уже более двухсот работ и помещалась в одном из отсеков Большого зала Союза художников. Вскоре же, в июле того же 1942 года, выставкой был занят уже весь Большой зал. Кроме ленинградского руководства, посетил ее и маршал Л. А. Говоров.

18 августа через кольцо блокады самолетом эта выставка была отправлена в Москву. За нею выехали поездом как представители Ленинградского Союза А. М. Земцова и художник Н. В. Дормидонтов. Если подробно описывать их путь из еще полностью блокированного Ленинграда до Москвы, то это заняло бы много страниц. Достаточно сказать, что они выехали



Л. А. Рончевская. Ленинградский переулок. Гуашь. 1942.

с Финляндского вокзала (так ездили во время блокады) 5 сентября, ехали поездом до Борисовой Гривы, грузовиком до Ладоги, там — большой лодкой на другую сторону, в Кабону, дальше их повез товарный поезд, груженый станками, шедшими из Ленинграда на Большую землю, до Волхова. Оттуда они добирались теплушками до Вологды и, наконец, настоящим скорым поездом «Новосибирск — Москва» — в Москву, куда прибыли 12 сентября. Иначе говоря, тогдашняя дорога из Ленинграда в Москву продолжалась неделю, наполненную тревогами и опасностями, так как поезда неоднократно попадали под обстрелы и бомбежки, а переправу через Ладогу фашисты бомбили с особым остервенением. В. А. Серов прилетел в Москву несколько позже, самолетом. Мы, музейные работники, не выезжавшие из Ленинграда, слушали рассказ о поездке с гордостью.

Земцова вспоминает сердечный, трогательный прием, оказанный москвичами ленинградцам: стремление устроить поудобнее и, главное, накормить, постараться вернуть им силы. Вспоминает и переполненный зал на Кузнецком мосту, где происходил предварительный просмотр привезенных работ, лавину корреспондентов, бесконечное количество выступлений, которые пришлось сделать ленинградцам по радио и в печати, а также на заводах и в учреждениях Москвы. И, наконец, торжественное открытие выставки 4 октября 1942 года в здании Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Эта выставка имела и афиши, и пригласительные билеты, и каталог (кстати, его можно считать сводным каталогом ленинградских художественных выставок 1942 года).

Пресса в Москве горячо и широко отозвалась на труд художников блокадного Ленинграда. Все произведения с этой выставки были закуплены правительством и позже переданы в Государственный Русский музей.

Некоторые художники были направлены через кольцо блокады на партизанские базы в Кавголово, в Малую Вишеру. Среди них были Я. С. Николаев, В. Н. Прошкин, Т. И. Ксенофонтов, В. И. Курдов, В. А. Власов, А. Н. Прошкин. Многие из них принимали и непосредственное участие в операциях, а художник А. А. Блинков и скульптор Л. Н. Барабаш

Л. А. Рончевская. Линкор «Октябрьская революция» у набережной Невы. Гуашь. 1943.



сами были партизанами. Все они выполнили много работ — портреты партизан, сцены из партизанской жизни, военные эпизоды. Эти поездки повторялись, из произведений, выполненных в партизанском крае, создалась уникальная коллекция графики и живописи. У партизан и художников завязалась дружба, и во время своих побывок в городе многие из партизан навещали Союз художников, позировали там живописцам и скульпторам.

В Ленинграде еще летом 1942 года в помещении Института физической культуры имени П. Ф. Лесгафта был организован музей партизанского движения Ленинградской области. Руководили его оформлением Н. М. Суетин и А. А. Лепорская. Работы художников — портреты, жанровые сцены — сделали экспозицию эмоциональной и выразительной. Позже, на выставке «Героическая оборона Ленинграда», материалы этого музея вошли в партизанский отдел.

К знаменательным ленинградским дням относится и выставка, посвященная двадцатилетию Красной Армии, открывшаяся в Доме Красной Армии имени С. М. Кирова на Литейном (теперь Дом офицеров) 23 февраля 1943 года. Там была выставлена целая портретная галерея героев Ленинградского фронта и трудящихся города. Уже после прорыва блокады, в обстановке особого подъема первой победы под Ленинградом прошла в помещении Союза весенняя выставка ленинградских художников, знаменовавшая воскрешение давно сложившейся традиции, — уже с афишами по городу, с билетами, с каталогом.

Позже эти экспозиции вошли в первую Всесоюзную художественную выставку «Фронт и тыл», открывшуюся в Москве 4 ноября 1943 года. Вскоре за



В. В. Пакулин. У Казанского собора. Масло. 1942.

ней последовала и вторая, где творчество ленинградцев также занимало большое место. Эти выставки имели и каталоги и большую прессу. Все эти успехи, рабочая, активная обстановка Союза зависели не только от руководства, но и от всего стиля работы его сотрудников.

Говоря о Ленинградском отделении Союза советских художников тех блокадных лет, нельзя не вспомнить еще об одном человеке — Елене Александровне

Тырса, сыгравшей немалую роль в жизни художников в эти и последующие годы. Эрудированный искусствовед, она пришла работать библиотекарем в Союз в марте 1942 года. Нелегко было находить нужные тому или иному художнику книги в темноте и холоде, но она это делала так, как будто работала в совершенно обычных, нормальных условиях. Мы, музейщики, ценили это, так как часто пользовались библиотекой Союза. Вскоре Тырса стала старшим референтом Союза. Постоянно доброжелательная, ровная ко всем в отношениях, человек удивительной памяти, она могла дать любому художнику ценные, обдуманные советы. Перенеся потерю одной из своих дочерей, она сумела справиться с этим тяжелым горем, быть по-прежнему ко всем внимательной и активной в делах Союза. Ее ценили и уважали все художники. Она проработала старшим референтом Союза восемнадцать лет и оставила по себе добрую память. Нам, музейщикам, также приходилось неоднократно встречаться с нею, и всегда мы ощущали ее как сердечного человека и большого специалиста.

Вся обстановка Союза художников в блокадные годы была подлинно творческой. В целом же деятельность ленинградских художников периода блокады еще не обобщена и ждет своих исследователей. Сейчас отдельные отрывочные сведения можно найти лишь в сборниках «Подвиг века» (Лениздат, 1969) и «Художники города-фронта» (издательство «Художник РСФСР», 1973), в отдельных монографиях и в весьма ограниченной мемуарной литературе. Все изложенное в этой книге не претендует на исчерпывающую полноту, написано по личным впечатлениям и по воспоминаниям друзей тех времен. Многие из

участников упоминавшихся выставок погибли в военные же годы — во время блокады или в боях на фронте, многие уже ушли от нас по законам времени. Поэтому представляется долгом пусть и не полно, но все же рассказать о том, что теперь можно назвать подвигом художников Ленинграда, влившимся в общую борьбу за Победу.

Искусствоведам Ленинграда еще предстоит большая, серьезная работа по изучению, анализу, оценке изобразительного искусства времен Великой Отечественной войны. Особенно — о художниках Ленинграда, живых и умерших, внесших свой вклад в историю города, подвергшегося невероятным испытаниям, города устоявшего и победившего. И сейчас мы знаем о городе тех страшных дней по ряду поистине героических работ художников, которые запечатлевали его образ в рисунках и акварелях, порой под обстрелом, закостеневшими от холода руками. Это работы А. Ф. Пахомова, Н. И. Дормидонтова, В. В. Пакулина, Н. А. Павлова, В. И. Курдова, М. Г. Платунова, И. С. Астапова и многих других. У каждого из них было свое ви́дение, свой почерк, свои сюжеты. Но все эти произведения, правдивые и эмоциональные, должны быть известны нашим потомкам и любимы ими.

Но не только изобразительное искусство жило в блокадном Ленинграде. Еще очень тяжелой весной 1942 года довелось мне быть в театре, да, в Театре музыкальной комедии, который работал тогда в здании «Александринки» (к нему надо было пробираться еще между сугробами). Шла «Сильва». В зале было очень холодно — пар шел от дыхания закутанных зрителей. Очень много виднелось военных шинелей. Пу-

стых мест не было. Но актеры были во фраках, актрисы в бальных платьях, и исхудалые их руки были закрыты длинными перчатками. Помнится, какими трогательными казались и чуть вибрирующие голоса исполнителей, и чуть замедленные движения традиционных танцев. Каждый из нас, зрителей, чувствовал, что этот спектакль — подвиг. А все вместе было каким-то невероятным выпадением из действительности...

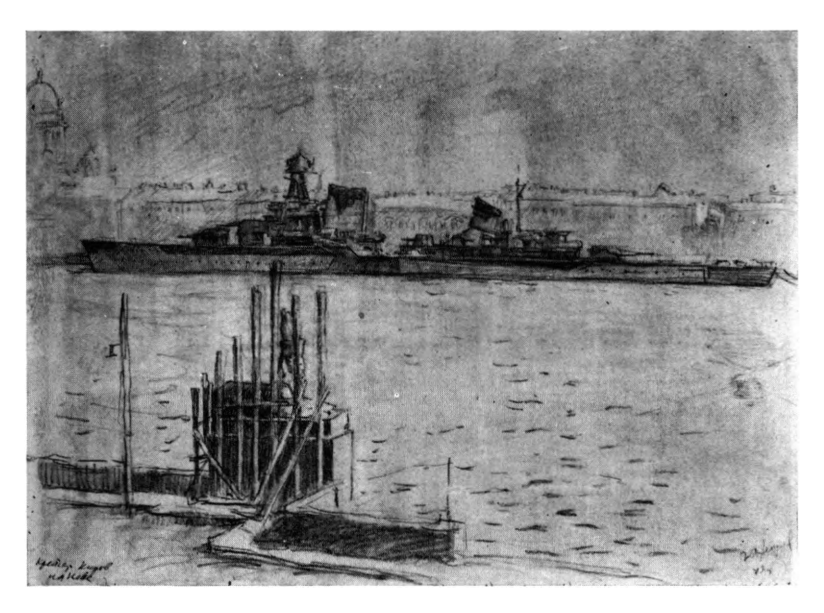
Прошли годы. В наш праздничный петергофский день открытия фонтанов с восстановленным «Самсоном», 14 сентября 1947 года, в концерте на Большом каскаде участвовал А. В. Королькевич, артист оперетты. Мы впервые здесь познакомились с ним, вспоминали блокадную «Сильву», в которой он также играл. И под шум возрожденных фонтанов он рассказал мне, что после каждого выхода на сцену, за кулисами артисток в их легких бальных платьях укутывали в тулупы, чтобы хоть немного согреть перед следующим выходом, одевали им валенки поверх бальных туфелек...

В 1943 году уже работал театр Краснознаменного Балтийского флота, и мы смотрели там «Русских людей» К. Симонова и прекрасную, теперь совсем забытую пьесу А. Утевского «Памятные встречи»...

Но самую большую роль в нашей тогдашней жизни играло, конечно, радио. Черные тарелки — «динамики» тех дней — с 8 февраля 1942 года, когда вновь, после перерыва, заработало радио, никогда не выключались. Мы знали все фронтовые события, радио предупреждало нас о бомбежках и обстрелах, оно жило вместе с нами. Оно же давало нам возможность слушать музыку, которая воспринималась тогда с не-

обыкновенной остротой. Особенно, когда после нудного и зловещего стука метронома, который включался на время тревоги, раздавалась песня. Это было как возврат к жизни, выход из тьмы к свету. И как же мы любили наших блокадных певцов! В самые тяжелые времена особенно трогали сердце голоса известной нашей оперной певицы С. П. Преображенской и совсем молодой Ольги Нестеровой, начавшей свой творческий путь в начале 1943 года. И позже, когда в Ленинграде пели уже Клавдия Шульженко, Ефрем Флакс и другие, ее голос, бархатный, глубокий и звучный, знакомил нас, слушающих ее в нашей бу-

Ю. М. Непринцев. Сфинск у Академии художеств. Карандаш. 1943



дочке, на портике Исаакия, с новыми военными песнями. Она поет их и теперь, и поет прекрасно. Вместе с ней — ныне народной артисткой РСФСР — мы недавно вспоминали те времена...

Когда теперь вспоминается 1943 год, первый после прорыва блокады, с его насыщенной интеллектуальной жизнью, работой библиотек, вновь издаваемыми книгами, журналами «Ленинград» и «Звезда», концертами, выставками, новыми запоминающимися стихами, ростом производительности труда буквально на всех предприятиях города,— отчетливо представляется, как этот год был подготовлен предшествующим, 1942-м. Причем подготовлен во всех отношениях, в области как военной, так и гражданской. Так же, как исподволь готовился прорыв блокады, состоявшийся 18 января 1943 года, так и город готовился к дальнейшей жизни.

Во второй половине 1942 года была дополнительно проведена эвакуация, невзирая на трудные ее условия. Острый голод миновал, в городе оставались в основном работоспособные люди. Вдобавок их силы всячески поддерживались и стационарами для дистрофиков, и устройством огородов во всех садах Ленинграда (кстати, и скверик против нашего Исаакия был покрыт аккуратными грядками), и заготовкой дров. Ко второй блокадной зиме на дрова ломали покинутые деревянные дома на окраинах. Это организовывалось и выполнялось четко и дисциплинированно. Следует добавить, что уже в 1942 году было включено электричество, пошли трамваи, заработали телефоны, улицы, начисто убранные еще весной, содержались в идеальном порядке. И ленинградцы вошли в пусть и необычный, но определенный ритм

блокадной жизни. Каждый четко выполнял свои основные обязанности и был готов в любую минуту включиться в какое-либо внезапно возникшее дело, каждый работал в полную меру своих способностей, а зачастую и на пределе своих возможностей. А взаимопомощь в любом деле была абсолютно естественной и безотказной.

Для нас, музейных работников Исаакия, 1943 год стал по-настоящему действенным. Мы жили одной жизнью с городом и остро ощущали свое место, свои обязанности, свои возможности в этой жизни. Да, очень многие ленинградцы не пережили страшной зимы, но те, кто выжил, как бы получили особую закалку, особую способность воспринимать почти ежечасную смертельную угрозу просто, как один из непременных элементов повседневного бытия, особую неукротимую жажду труда во имя грядущей победы, душевную раскрытость, способность острейшего восприятия жизни, дружбы и искусства в любом его виде, хотя ленинградцы и жили еще «в обнимку со смертью», как сказал один из наших друзей-фронтовиков.

Каждый из нас отвечал за сохранность и состояние фондов «своего» музея.

Все мы были уже не новичками в хранительском деле, требующем специальных знаний и практического опыта. Но тогда, в Исаакии, сами условия хранения были настолько необычными, что вся наша работа состояла, казалось, из постоянного преодоления самых непредвиденных трудностей.

Каждое утро мы собирались под колоннадой южного портика Исаакиевского собора. Каждое утро привычно лязгал тяжелый, полуметровый ключ-рычаг

в замке громадных чугунных дверей Исаакия. Их створки открывались с глухим скрипом. А изнутри собора летом и зимой несло мертвенным холодом и сыростью.

Так начинался наш обычный рабочий день...

Каждый раз мучительно трудно было заставить себя войти в непереносимый, насыщенный влагой холод, как будто броситься в ледяную воду. Но это было необходимо.

Странно тогда выглядело громадное помещение собора. Там в полумраке длинными рядами расположились большие ящики с надписями «Пушкин», «Петергоф», «Павловск», кое-где группировалась уже распакованная золоченая мебель, а на пути к алтарю стояло некое подобие дощатого гроба с остатками каких-то мощей, принадлежащих Музею истории религии и атеизма. И надпись на нем была необычная — «Не кантовать! Мумия!» Одним словом, для непосвященного здесь был непонятный склад самых разнообразных вещей. Но это были уникальные ценности, и они требовали особой заботы.

Громадное неотапливаемое здание собора зимою промерзало насквозь, а к весне отпотевало так, что вода каплями выступала на внутренних стенах и колоннах, струйками сбегала вниз, образуя на каменном полу непросыхающие лужи.

В этой отчаянной сырости должны были пережить войну ткани, мебель, ковры, живопись и многое другое, не переносящее влаги.

Так мощные своды Исаакия, оберегавшие произведения искусства, одновременно несли в себе и угрозу их гибели.

С этой угрозой мы обязаны были бороться.

Хранение произведения искусства даже в самом благоустроенном музее всегда связано с упорной борьбой за продление его жизни. Соблюдение определенной температуры и влажности в хранилище, световой режим, регулярное проветривание — все это не исключает необходимости постоянного наблюдения за состоянием каждого предмета, каждой картины и своевременной их реставрации.

Конечно, обеспечить должные условия и режим хранения в Исаакии тогда было невозможно. А о реставрации и думать не приходилось. Единственное, что мы могли сделать, — следить, чтобы вещи не погибли от сырости, своевременно просушивать их и проветривать, правильно устанавливая очередность предметов, нуждающихся в этих мероприятиях. Так дальнейшая жизнь произведений искусства, однажды уже спасенных с таким трудом, в значительной мере зависела от нашей непрестанной бдительности, от тщательности наших осмотров и проверок. А тут уже не приходилось задумываться над трудностями ежедневного пребывания в сырости и холоде в течение нескольких часов.

Кроме того, необходимо было тщательно сверить содержание каждого ящика с имеющимися в нашем распоряжении описями. И это также можно было сделать только в соборе.

Всеми хранительскими работами руководила тогда Серафима Николаевна Балаева. Она была старшей среди нас по возрасту и по музейному стажу. Уже двадцать лет к тому времени проработала она в своей любимой Гатчине, ее глубокие знания в области хранения сыграли очень большую роль в нашей общей работе. Энергия, спокойное мужество, преданность

своему делу этой уже пожилой, маленькой и на вид слабой женщины были поистине удивительны.

Всегда очень сдержанная, собранная и аккуратная до педантизма во всем, что касалось дела, она и от каждого из нас требовала такой скрупулезной точности, как будто мы работали в хорошо оборудованном музее мирного времени. Никаких скидок на необычные условия она не допускала и, наоборот, постоянно подчеркивала, что они лишь налагают на нас особые обязательства.

Даже под обстрелами ходила она деловито, относясь к ним как к всего лишь досаднейшей помехе, нарушающей распорядок дня.

Серафима Николаевна была прекрасным организатором. А при том что по количеству вверенных нам вещей нас было очень мало, да и все мы были еще сильно истощены и слабы, правильная организация работ имела особенно большое значение. Каждый из нас, отвечая за свой фонд, работал преимущественно с ним, приводя в порядок и его документацию. Но Балаева устанавливала общую очередность проверки, а затем и просушки вещей из наиболее «аварийных» ящиков. Тогда уже мы все работали вместе, сообща спасая очередной «Павловск», «Пушкин» или «Петергоф».

Сама же она была неутомима в этой борьбе за жизнь вещей. И даже в весенние теплые дни 1943 года, когда каждый ленинградец стремился хоть немного погреться на солнце, а наш собор, по чьему-то меткому выражению, был «настоящей живой могилой», она часто уходила туда для «внеочередной» проверки. Слышалось, как звенели ее мелкие быстрые шаги на каменных плитах. А потом видно было через откры-

тые настежь двери собора, как она, маленькая, легкая в движениях, несмотря на неуклюжий ватник, ловко пробирается в полумраке по узким проходам между ящиками, просовывая руку в их щели и определяя на ощупь присутствие предательской сырости. . .

По правде, эта сырость губила не только вещи, но и нас.

Застывшими, бледными до синевы, с негнущимися, окоченелыми руками и ногами мы еле выходили из собора. . .

Но и в нашем холодном доме было теплое, уютное местечко: маленькая будочка — бывшая касса музея, прилепившаяся к одной из мощных колонн южного портика.

В этом крошечном помещении стояли лишь столик и скамья. Но там всегда топилась печурка, и на ней постоянно кипел чайник.

Зимой здесь был и наш научный кабинет, и приемная, и зал заседаний. Здесь отогревались, отдыхали, здесь составлялись акты о проверках вещей, писались статьи, обсуждались планы работ, а в уголке, на скамье, за нашими спинами зачастую тихонько ворочался пятилетний черноглазый Леша, сын Туровой, который, как настоящее «блокадное» дитя, мог сидеть молча часами, играя какой-нибудь бумажкой, и только робким кряхтением напоминал о себе, когда был уж очень голоден.

В будочке не бывало тишины. То врывалась туда с громким смехом экспансивная, всегда веселая Сементовская, рассказывая об очередной своей стычке с милиционером во время обстрела, то Зеленова и Турова — отчаянные патриоты «своих» парков (павловского и пушкинского) — до хрипоты спорили о пре-

имуществах каждого из них, а то забегали погреться и делились новостями девушки МПВО, дежурившие на вышке Исаакия.

Правда, в нашем распоряжении находились еще подвалы собора, которые были жилыми в первую блокадную зиму. Туда входили через маленькую боковую дверь с того же южного портика. Нужно было спуститься по скользкой каменной лестнице, пройти по лабиринту темных коридоров, по доскам, под которыми хлюпала вода, чтобы попасть в небольшую комнату, оборудованную для работы. Там стояли шкафы с документацией наших фондов, большой письменный стол, стулья и печурка. Но мы там работали редко. Чаще брали нужные документы наверх. Неприятное это было место: туда не долетало извне ни звука, и всегда стояла глухая, неправдоподобная тишина. Уйти в подвал значило оторваться от всего, не знать, что происходит вокруг, даже в самой непосредственной близости к собору. И мы предпочитали хилую будочку. А после ледяных просторов Исаакия она, душноватая, блаженно теплая, пусть и набитая до отказа, казалась уютнейшим местом. Здесь мы не были изолированы от жизни города, могли ориентироваться во всем, что происходило вокруг, да и вещи наших музеев были тут рядом. В этой же будочке всегда оставался на ночь дежурный — один из нас. И поэтому она всегда была обжитой.

Странными были эти одинокие ночи на огромной Исаакиевской площади, погруженной в беспокойную, тяжелую темноту. Далеко или близко, но где-то постоянно грохотало. И часто будочка дрожала от громких близких разрывов, небо над площадью освещалось вспышками, а порой и зловещим фейерверком

трассирующих пуль. Но мы, уже привыкшие и к одиночеству, и к грохоту войны, не тяготились этими ночными дежурствами.

Летом дежурный устраивался прямо на портике под колоннами. В белые ночи оттуда была хорошо видна площадь, пустынная, казавшаяся еще больше, с высокой бесформенной пирамидой закрытого памятника Николаю I. А сам портик приобретал «жилой» вид. Там стоял стол для работы, стулья и единственная кушетка, которую мы решались использовать. Она принадлежала пушкинскому Александровскому дворцу. Золоченая, крытая зеленым шелком, среди колонн она казалась совсем маленькой, хрупкой и причудливой безделушкой, оброненной случайно на гранитные плиты. Но она была очень удобной и вносила неожиданную нотку уюта в мрачноватое величие портика, придавала ощущение жизни и красоты.

А утром, когда бывало тихо, здесь же, над головой, летали ласточки, вопреки всему свившие свои гнезда в капителях колонн, и это как-то особенно тогда радовало и трогало. Кроме того, летом было ощутимей острое чувство единства с жизнью всего города. Ведь наша Исаакиевская площадь, хоть и казалась безлюдной, таила особо насыщенную деятельность. Правда, большая часть ее зданий была пуста и безмолвна, но напротив нас, в гостинице «Астория», где размещались тогда военные корреспонденты, журналисты и писатели, шло непрерывное кипение жизни.

С портика было хорошо слышно, как звенят там шаги на плитах тротуара, как машины постоянно привозят и увозят тех, для чьей работы не было ни дня, ни ночи, кому «Астория» служила не столько своими постелями, сколько письменными столами.

Среди обитателей «Астории» были и наши друзья. Порой кто-нибудь из них забегал к дежурному Исаакия поделиться фронтовыми новостями, угостить консервами из ершей с бесчисленными косточками, выпить горячего чая в будочке или на портике.

Помнится, в одну из белых ночей писатель Александр Александрович Крон привел сюда обаятельного моряка, который послужил ему прообразом Горбунова в пьесе «Офицер флота». Подолгу на портике собора просиживал журналист Борис Бродянский, очень интересовавшийся нашими музейными делами и даже писавший о них.

Здесь же мне привелось впервые прочесть пьесу Всеволода Вишневского «У стен Ленинграда» — рукопись, оставленную кем-то в будочке с вечера и «точно до восьми часов утра»...

Из художников особенно частыми гостями в Исаакии были пубалтовцы, жившие тогда на казарменном положении в здании Высшего военно-морского училища имени М. В. Фрунзе. С ними нас связывала особая дружба, так как среди них был тогда мой муж Юрий Михайлович Непринцев. В этой группе находился и москвич Соломон Самсонович Боим, чья серия акварелей и гуашей, посвященная Ленинграду тех дней, до сих пор является одной из самых лиричных и впечатляющих. Он полюбил наш город, как истый ленинградец, рисовал его всегда и повсюду: из окон училища, из любого подъезда во время обстрела, а иногда и примостившись у нашего портика, выискивал необычные точки зрения на, казалось бы, давно уже со всех сторон «обыгранные» памятники. Был среди художников Пубалта (Политуправления Балтийского флота) и Анатолий Владимирович Трескин,

который после войны полностью занялся реставрацией живописи Эрмитажа и Павловского дворца.

Приходилось в Исаакии встречаться и с ныне уже покойным Виктором Васильевичем Морозовым, чьи иллюстрации к книге Н. С. Тихонова «Ленинградский год», повторенные в серии открыток, глубоко проникнуты духом Ленинграда того времени.

Там же, в Исаакии, довелось увидеть нам и замечательные трагические блокадные пейзажи Николая Ефимовича Тимкова, посвященные первому, самому тяжелому периоду в жизни военного Ленинграда.

И еще — все мы в то время с необычайной остротой воспринимали поэзию. Особенно, конечно, привлекали новые ленинградские стихи Ольги Берггольц, Веры Инбер, Николая Брауна, Всеволода Азарова, Михаила Дудина, Елены Рывиной и многих других наших блокадных поэтов. И часто читались они на портике Исаакия в белые ночи.

А поутру появлялась с песней «Ладога, родная Ладога» смена девушек МПВО дежурить на вышке Исаакия.

Летом 1943 года основным рабочим местом для нас стал весь южный портик. Ведь только здесь, за высоким забором, можно было просматривать, просушивать и проветривать музейные вещи.

Тогда — обычно с утра — очередная «порция» мебели, ковров, живописи, подлежащих «лечению воздухом», вытаскивалась из собора и располагалась между колоннами. В эту тяжелую работу включались все мы вместе с нашими немногочисленными подсобниками — пожарной охраной.

В такие дни южный портик Исаакия являл собою необычайное и яркое зрелище. На гранитных его пли-

тах стояли золоченые кресла и диваны, крытые штофом, между колоннами на веревках развевались на ветру многоцветные ковры, портьеры и гобелены, а у оснований колонн размещались картины, вынутые из рам.

Каждый из нас хорошо знал «свои» вещи, но как непривычно выглядели они здесь! Память упорно связывала их с золоченой резьбой и лепкой стен дворцовых залов и гостиных, с наборными полами и живописными плафонами, с окнами, открытыми в цветущие парки, со всем тем, что как бы удалилось от нас, стало недосягаемым, ушло в неизвестность. Выясняя по документам, что спасено, считая и вывезенное в тыл и находящееся здесь, в Исаакии, мы составляли списки наличия вещей по комнатам, порой сверяясь с полными описями. Между собой говорили: «У меня из Белой гостиной не хватает только стола и пяти кресел», или «А из Столового зала подзеркальники так и не удалось вывезти...»

Так, еще сами того не зная, мы подготавливали основу учета ущерба по нашим музеям для Нюрнбергского процесса. Но до него было еще далеко. И хоть делались такие подсчеты тогда с предположением, что оставшееся на местах имущество может не сохраниться, но о жестокой судьбе, уже постигшей дворцы, мысли не появлялось... Просто возвращение в пригороды подразумевалось само собой, и мы берегли их вещи, готовясь к этому возвращению.

Тогда на портике, при дневном свете, внимательно рассматривалась каждая складка ткани, каждое пятно влажности. Вещи ставились и вешались то в тени, то на солнце — в зависимости от их состояния. Но очень донимали нас частые артиллерийские об-

стрелы, которые тем летом становились все длительнее и беспощаднее. Когда Исаакий оказывался в районе обстрела, приходилось все эти, подчас непосильно тяжелые для нас, кресла, диваны, ковры затаскивать обратно в собор. А когда опасность отдалялась — вновь выносить на портик: ведь ленинградское короткое лето так мало давало возможностей для «лечения» вещей, и нужно было пользоваться каждой минутой!

Откуда на все это брались у нас силы — сейчас понять невозможно. Но они откуда-то брались, и порой даже немалые.

Так шла наша жизнь летом 1943 года.

Всему этому был свидетелем постоянный «житель» портика Исаакия военных лет — бронзовый золоченый «Персей» — произведение замечательного русского скульптора Федоса Щедрина, когда-то казавшееся неотъемлемым от взлетающих струй и низвергающихся потоков шумных вод Большого каскада в Петергофе.

Единственный из всех петергофских богов и героев он оказался почему-то в Исаакии, тогда как другие вывезенные из Петергофа статуи хранились на товарной станции Московского вокзала и их следовало еще проверять.

«Персей» стоял в глубине портика, слева от входа в собор, прямо на гранитном полу, почти скрытый колонной. Но и здесь, в полутьме, лишенный пьедестала, он, так же как среди блеска и шума фонтанов, торжествующе поднимал руку с отрубленной головой побежденной им чудовищной Медузы Горгоны, а в другой сжимал меч. Еще не остывшая ярость борьбы ощущалась во всем его облике с новой силой теперь,



Ф. Щедрин. Персей. Золоченая бронза. 1800.

когда можно было подойти к нему вплотную и вглядеться в его лицо.

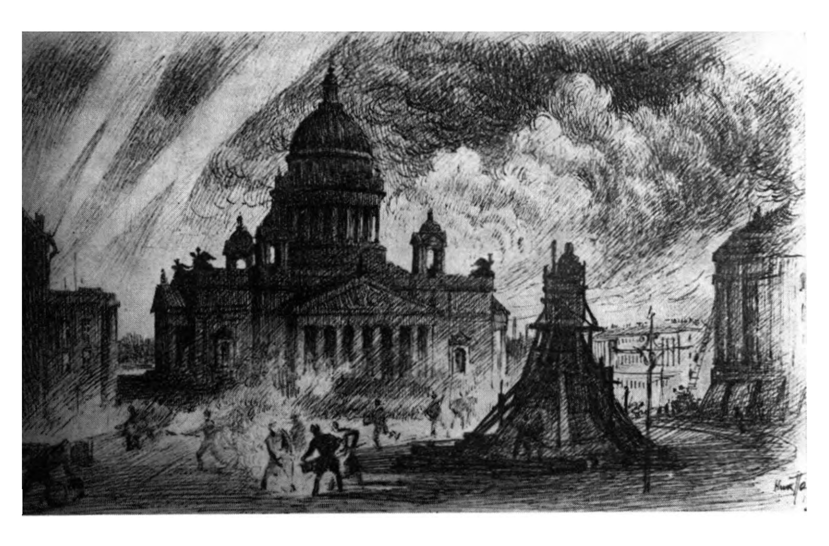
Далекое от классических канонов красоты, с чуть выдающимися скулами, с широко расставленными глазами, с энергичным крупным ртом, полуоткрытым в победном кличе, это лицо не античного героя, а русского человека, победившего без помощи услужливых богов, но лишь своей силой и в тяжком бою.

Таким изо дня в день мы его видели, входя в собор. «Персей» здесь был не петергофской реликвией, но полноправным участником ленинградской эпопеи, ее трагических дней, которые для нас являлись тогда обычными буднями. И часто казалось: из-за колонн он внимательно следит за всеми нашими делами, готовый вновь поднять меч в любую минуту.

Особенно запомнился один из июльских дней, когда в Исаакии оказались лишь мы вдвоем с Балаевой, а все остальные были в Музее истории Ленинграда, где также приходилось иногда работать. Мы занимались обычным делом — вытаскивали вещи на портик. Около нашей будочки собралась группа девушек МПВО, сменившихся с дежурства на вышке. Только мы успели вынести несколько кресел и стульев, как в репродукторах на площади взвыли сирены воздушной тревоги. Дальше все происходило в считанные секунды. Сразу гулко захлопали зенитки батарей у Медного всадника, а над площадью появился вражеский самолет. Он быстро снижался, и в чистом, без единого облачка небе было ясно видно, как от него отделилась бомба. Она падала с отвратительным воем, казалось, прямо на собор. Нас всех сшибло воздушной волной, и, уже лежа на гранитных плитах под колоннами, мы услышали оглушительный грохот раз-

рыва где-то совсем близко. Девушек МПВО мгновенно как будто сдуло — они убежали к месту поражения. Потом выяснилось, что эта бомба, упавшая около Главного почтамта, тогда так и осталась единственной, которую удалось сбросить одному случайно прорвавшемуся фашистскому самолету. Но мы с Балаевой, естественно предположив, что это лишь начало налета, быстро забросили стулья и кресла в собор. А самолет шел на второй заход, явно целя в Исаакий... Мы обе кинулись в левый угол портика, к «Персею». Кто-то из нас двоих, по внезапному вдохновению, мгновенно бросил на пол обрезки старых водопроводных труб, валявшиеся тут же, у колонн. И «Персей», который жил на портике потому, что казалось невозможным сдвинуть его с места (а сколько он весил — кто его знает), послушный нашим слабым рукам, поехал по этим трубам, как по каткам. Трубы с хрустом расплющивались под его тяжестью, мы подбрасывали их еще и еще, он снова давил их, но все же двигался... Так и затащили мы его в собор. Когда нам удалось захлопнуть тяжелые чугунные двери за обращенным к площади неистовым и яростным золотым лицом, за устрашающе поднятой рукой с головой Медузы, — самолета уже не было. Зенитки еще хлопали, но редко, успокаиваясь... Ощущать страх было просто некогда.

С трудом мы доплелись до будочки и рухнули там на скамью... А когда пришли все наши, то лишь общими силами, раздавив все остатки труб, и то с невероятным трудом удалось водворить «Персея», загородившего вход в собор, на прежнее место. Так и оставался он там до самого своего возвращения в Петергоф.



Н. А. Павлов. На Исаакиевской площади. Тушь, перо. 1942.

В этой постоянной борьбе за сохранность произведений искусства в блокадном Ленинграде мы были лишь небольшой частью крупного отряда.

Боролись за свои фонды многие музеи Ленинграда. И можно сказать, что средоточием этой борьбы стал Эрмитаж, постоянно оказывавший помощь в этом деле советом и консультацией.

Главным хранителем Эрмитажа был тогда Михаил Васильевич Доброклонский. До войны мы знали его лишь как крупного ученого, несколько отрешенного от практических вопросов, очень мягкого и доброжелательного человека.

Теперь же обнаружились в нем и черты прекрасного организатора, и высокое мужество.

К нему мы обращались неоднократно, он всегда находил возможность помочь.

А некоторые наши наиболее ценные ткани и картины принимались в Эрмитаж на хранение, хоть своих дел у немногочисленного его коллектива было более чем достаточно.

Нам приходилось нередко бывать в Эрмитаже и неизменно ощущать атмосферу четко налаженной, целеустремленной его работы в условиях, которые мало назвать необычными. Но всегда как бы заново ранила пустота знакомых эрмитажных залов.

Особенно помнится, как однажды вместе с одним из крупнейших знатоков прикладного искусства Эрнестом Конрадовичем Кверфельдом мы проверяли хранившиеся там тончайшие вышивки Стеклярусного кабинета ораниенбаумского Китайского дворца. Это происходило на главной лестнице здания Нового Эрмитажа, выходящей на улицу Халтурина. Этим входом тогда не пользовались. Чтобы туда попасть, пришлось идти через десятки залов, с Невы. Мы шли, казалось, бесконечно по гулким полам, мимо стен, увешанных пустыми рамами, и с особенной остротой воспринималась тогда красота архитектурной отделки каждого зала — единственное, что нельзя было ни скрыть, ни спрятать...

На лестнице, меж ее желтоватых стен, сверкающим, живым потоком стекали со ступеней наши вышивки. Мы проверяли их сантиметр за сантиметром, снова навертывая на валы. И они были здесь тогда единственным отзвуком жизни прекрасных вещей, когда-то заполнявших Эрмитаж...

Обратно мы снова шли через молчаливые, опустевшие залы, по пути, в деламотовом павильоне, по-

смотрев на Неву, заселенную камуфлированными кораблями... Многие из розоватых стекол в окнах павильона уже были разбиты и заменены фанерой, а что еще предстояло впереди!.. Мы с Кверфельдом поняли друг друга и только переглянулись, а он улыбнулся своей удивительно доброй и светлой улыбкой. Мы все очень любили его, и он больше, чем кто-либо другой из «эрмитажников», принимал участие в нашей жизни. Часто приходя в Исаакий, он смотрел, советовал, порой отбирал для хранения наиболее пострадавшие картины и ткани для «лечения» их у себя, в Эрмитаже, где все же не было погибельной исаакиевской сырости.

После осмотра вещей они с Серафимой Николаевной Балаевой обычно подолгу беседовали, сидя за маленьким столиком друг против друга. Чем-то они были схожи: оба невысокие, седые, спокойные, но быстрые и деловитые, умевшие сосредоточиться на главном в любой обстановке. И учесть невозможно, сколько произведений искусства было спасено от разрушения благодаря их глубоким знаниям, неусыпному вниманию и мужеству.

Постоянными участниками нашей жизни и работы в Исаакии были также искусствоведы профессор Владимир Кузьмич Макаров и Нина Тимофеевна Яглова, работавшие в Инспекции по охране памятников Ленинграда и в Государственной закупочной комиссии.

Все мы принадлежали тогда одному ведомству — Управлению по делам искусств, возглавляемому Борисом Ивановичем Загурским.

Встречаясь с Макаровым и Ягловой на общих совещаниях, да и непосредственно в Исаакии, мы делились с ними своими делами, а они рассказывали

о своих. Если нашей задачей было сохранить музейное имущество в условиях блокады, то их основное дело заключалось в пополнении фондов музейных ценностей. Они собирали в опустевших ленинградских квартирах вещи, состоящие на учете как ценные произведения искусства, которые после смерти владельцев должны были поступить в музеи. И работа эта в тогдашних условиях была не из легких.

Вот только один из эпизодов их деятельности. Мы, музейные работники Ленинграда и пригородов, все знали и любили заведующего научной библиотекой Эрмитажа Оскара Эдуардовича Вольценбурга, высоко ценили его огромную эрудицию в вопросах искусства, его постоянную готовность поделиться своими поистине необъятными знаниями. Он умел рекомендовать нужный материал каждому, кто обращался к нему за советом и помощью. Все знали, что он уже в течение десятилетий собирает сведения для необходимейшего и не имеющего аналогий издания — словаря художников народов СССР. И у нас, часто работавших в архивах, было так заведено, если кто-либо находил какие-то новые данные о художниках XVIII века, — обязательно несли ему, а от него постоянно получали и консультацию, и неоценимые указания. Сам же он непрерывно собирал все новые и новые материалы о художниках всех советских республик с древнейших времен до наших дней. Его картотека была огромна. Она заключала в себе более трехсот тысяч справочных библиографических ссылок и охватывала около двухсот тысяч имен. Этот ценнейший научный материал, еще не опубликованный и совершенно уникальный, хранился дома у Вольценбурга вместе с его прекрасной библиотекой.

Перед войной уже готовился к печати первый том словаря, но после начала войны издание было отложено, а единственный издательский экземпляр рукописи первого тома в бомбежке погиб. Ученый и в блокаде продолжал свой труд, но силы его слабели. Весной 1942 года он вместе с семьей был эвакуирован из Ленинграда. Брать с собой картотеку было невозможно. Его квартира в старинном доме № 3 на площади Искусств была опечатана и взята под государственную охрану как содержащая большие культурные ценности. Зимой 1943 года в дом попал снаряд. Он не разорвался, но пробил несколько этажей до подвала. Квартира Вольценбурга была на третьем этаже. Снаряд прошел через комнату, где находилась картотека и редкие книги, увлекая их за собой, вниз, разрушая все на своем пути. Документы, подготовленные для книги, были смешаны со штукатуркой потолков, остатками разбитых паркетов и в самой разрушенной квартире, и на протяжении пробитых нижних этажей.

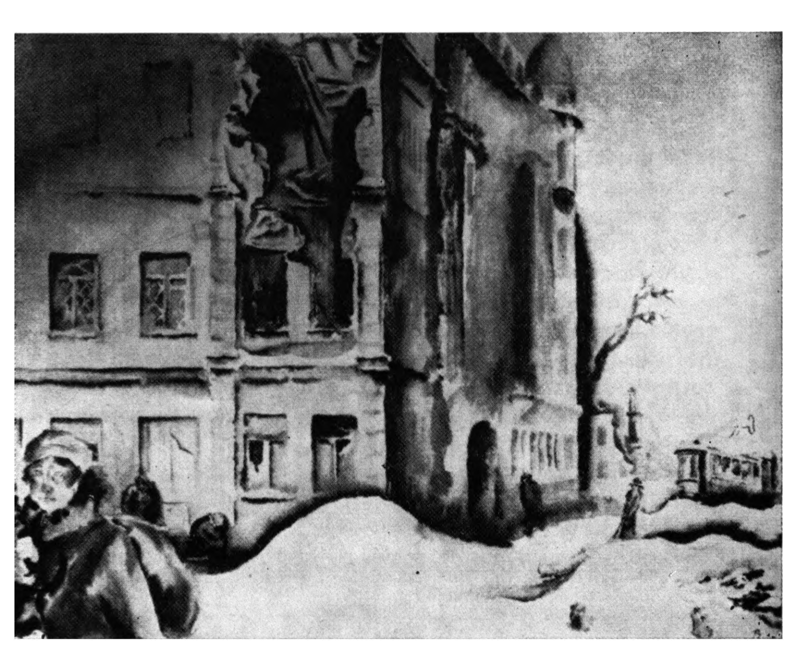
Казалось, многолетний труд ученого погиб безвозвратно. Для того чтобы спасти, выбрать из развалин, привести в порядок картотеку, нужен был огромный труд, да и немалое мужество — ведь все полуразрушенные этажи были непрочны. Эту сложнейшую, прямо-таки героическую работу выполнили миниатюрная, хрупкая Нина Тимофеевна Яглова и далеко уже немолодой Владимир Кузьмич Макаров. Они не только спасли картотеку, но и аккуратнейшим образом составили ее опись.

По возвращении в Ленинград Оскар Эдуардович нашел свои драгоценные материалы в целости и мог дальше над ними работать. В настоящее время вышел

в свет уже четвертый том биобиблиографического словаря художников народов СССР — издания, не имеющего аналогий, ценнейшего пополнения советской искусствоведческой литературы, в основе которого лежит спасенная в блокаде картотека.

Макаров, первый в послереволюционные годы главный хранитель гатчинских дворцов, прекрасно знал все пригороды с их дворцовым имуществом и, имея огромный опыт в музейно-хранительской работе, оказывал нам немалую помощь своими советами.

В. М. Конашевич. Ленинград в дни блокады. Акварель. 1943.



Тесной дружбой мы были связаны и с Государственным Русским музеем. Особенно общественно-значительной была деятельность Петра Евгеньевича Корнилова — заведующего отделом графики. Он был инициатором и организатором работы секции искусствоведов, сосредоточенной в Доме ученых, где все мы неоднократно собирались в 1943 году на доклады и сообщения музейных работников, — это еще теснее сплачивало нас, немногих искусствоведов, оставшихся в Ленинграде. Кроме того, Петр Евгеньевич сумел организовать и посещения мастерских художников с показом и обсуждением их работ. Помнится, были мы у А. Ф. Пахомова, А. П. Остроумовой-Лебедевой, К. И. Рудакова, В. М. Конашевича. Эти художники не жили в Союзе. Мы посещали их у них дома, в мастерских в разных концах города. И несмотря на обстрелы, на эти встречи собиралось много народа.

Устраивались и встречи, посвященные творческому наследию покойных художников, они также проходили в мастерских. Особенно помнятся две такие встречи летом 1943 года — в мастерских художников П. А. Шиллинговского, великолепного графика, и Р. А. Бобровского, живописца, ученика Репина, погибших в 1942 году, — на которых обсуждалось их творческое наследие. Для всех этих встреч выпускались пригласительные билеты. Вот текст одного из билетов:

«Управление по делам искусств, отдел изобразительных искусств и В.А.Х. 28 июня 1943 года

А. П. Остроумова-Лебедева

1. Главы из II тома автобиографических записок.
2. Станковые гравюры.
3. Просмотр работ и инструментов по гравюре.

Встреча проводится в 18 час. у автора. Нижегородская ул., 10, кв. 4».

(Нижегородская улица на Выборгской стороне теперь носит имя мужа художницы, академика С. В. Лебедева, известнейшего ученого, химика, который изобрел синтетический каучук.)

Небольшой двухэтажный дом, где жила Анна Петровна Остроумова-Лебедева на втором этаже, почти не пострадал от бомбежек и обстрелов, но вокруг были руины. Собрались с некоторым опозданием из-за очередного обстрела. Квартира художницы по тогдашним временам была удивительной. Уже не раз выпадавшие стекла вставлены, в комнатах чистота и порядок. На стенах — гравюры, в шкафах — аккуратные папки. И только продырявленная осколком снаряда печка напоминала о блокаде. Среди собравшихся помнятся Доброклонский, Белехов, Яглова, Макаров и, конечно, Корнилов — главный организатор этой встречи. Хозяйка — маленькая старушка в красивом кружевном воротничке на аккуратнейшем темном платье и в крохотных лакированных туфельках — была изысканно изящна, гостеприимна, доброжелательна и очень собранна. Она прочла нам главу автобиографических записок, посвященную Всемирной выставке 1900 года в Париже, рассказала о встречах с А. Н. Бенуа и К. А. Сомовым. Это было очень интересно, но, казалось, пришло из совсем другой жизни, которая никак не сочеталась с нашей ленинградской действительностью... Потом она показывала свои работы, и все мы не могли не обратить внимания на то, что в ее блистательных гравюрах и литографиях Ленинград встает во всей своей красоте, без укрытых памятников, без разрушений,

без каких бы то ни было признаков войны и блокады.

Из разговора выяснилось, что Анна Петровна не хочет изображать Ленинград изменившимся. В то время она выполнила ряд гравюр на дереве с видами Ленинграда, которые были изданы в открытках в том же 1943 году. И даже те открытки, которые приурочены к 240-й годовщине основания Петербурга—Ленинграда (1703—1943), представляют город во всей его красоте, без всяких примет войны.

Эта серия открыток Анны Петровны вызвала немало писем с фронта и из госпиталей. Ведь многие защитники Ленинграда не знали город, не видели его до войны и восприняли лишь его военный облик — с укрытыми памятниками, с разрушениями. Красота города, так тонко и прекрасно раскрытая художницей, звала их к новым подвигам. Так работы А. П. Остроумовой-Лебедевой по-своему участвовали в борьбе за Ленинград.

Нужно ли говорить о том, как дороги всем нам были эти встречи, как мы были благодарны инициатору их — Петру Евгеньевичу Корнилову! Ему же мы должны быть благодарны за спасение и сохранение многих и многих произведений искусства. Художники и собиратели в блокаде волновались за судьбу принадлежащих им произведений искусства. Петр Евгеньевич принимал от них на сохранение в Государственный Русский музей наиболее ценное. А возил принятое с любого конца города сам, на саночках... И так было спасено многое.

Деятельность искусствоведа Корнилова в блокадном Ленинграде трудно переоценить. Это один из ленинградцев, которым хочется низко поклониться за

сделанное ими в то страшное время... Ему же еще и за замечательную коллекцию ленинградской блокадной графики, которую он собрал.

Еще нельзя не вспомнить главного хранителя фондов Государственного Русского музея М. В. Фармаковского. Он неоднократно помогал нам советами. Ведь хранение оставшихся музейных ценностей в условиях раненого снарядами Русского музея имело свои трудности, во многом сходные с нашими, исаакиевскими. В музее также была страшная сырость, живопись в фондах плесневела. Фармаковский делился с нами опытом спасения картин, многое подсказывал. 26 июня 1943 года мы отпраздновали его семидесятилетний юбилей — в Русском музее, под очередным обстрелом...

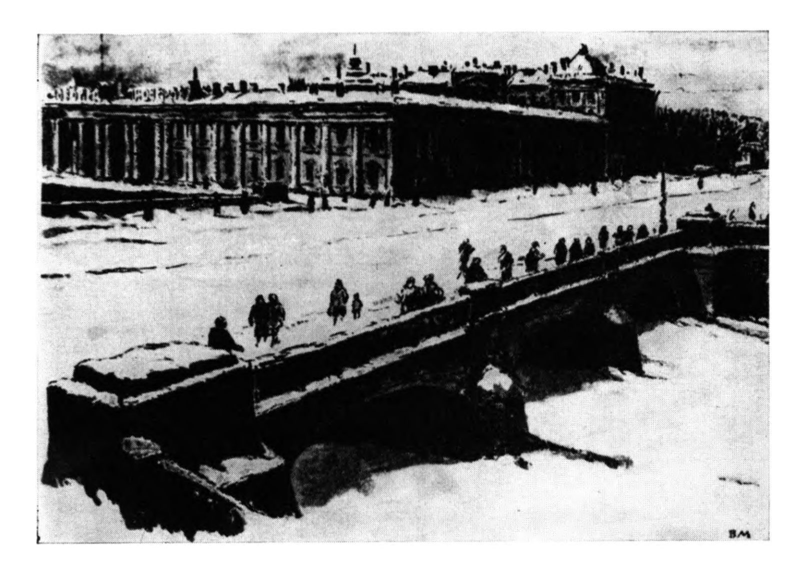
Нет, тогда Исаакиевский собор отнюдь не был обособленным мирком. Мы жили и работали в дружном кругу людей, знающих и бесконечно любящих свое дело. Но все же были в Исаакии и такие трудности, для преодоления которых нужна была помощь иного рода.

Как-то в августе 1943 года Серафима Николаевна Балаева поделилась с нами своими серьезными опасениями относительно нескольких ящиков с коврами и тканями, которые попали в самый нижний ряд. О том, чтобы своими силами освободить их от стоящих вокруг тяжелых ящиков с фарфором и стеклом, не могло быть и речи. Нужны были сильные руки. И меня отправили с письмом от Загурского к военному коменданту города полковнику Денисову. Он слегка поворчал, но тем не менее приказал дежурному «отобрать из арестованных двадцать человек посильнее». Так мне были выданы «под расписку»

двадцать богатырей. Почти все они попали на гауптвахту за какую-нибудь мелкую провинность — либо за то, что не откозыряли по невниманию, либо за какое-нибудь нарушение формы — и, томясь бездействием, сами стремились к делу. Были они уверены, что их ведут копать землю или грузить дрова, а я не разуверяла их в этом до самого Исаакия. Только здесь объяснена была их задача: расставить наши драгоценные ящики в один ряд. Было проделано это быстро и с величайшей осторожностью. И тут попутно произошел один эпизод, который запомнился всем присутствовавшим тогда в Исаакии.

Среди ящиков нижнего ряда стоял один петергофский, не имеющий описи. Поэтому было неизвестно, что в нем упаковано, и он являлся для всех нас загадкой, которую, конечно, хотелось разгадать. Когда он был освобожден и выдвинут на середину собора, под солнечный луч, проникавший в полутьму через одно из окон купола, долото и молоток мелькнули в руках одного из наших помощников, очень молодого розовощекого мичмана. Из ящика хлынул алый шелк, под ним нетерпеливые руки нащупали что-то холодное, металлическое. Еще удар — стенки ящика распались, и в солнечном луче, из раскинувшегося на темном граните алого нашего петергофского знамени возникла простертая рука Медного всадника, весь его знакомый стремительный взлет. . .

Это была всего только небольшая бронзовая модель Медного всадника, принадлежавшая Петергофу, — дар к его двухсотлетию от Петербурга. Но все же это был Медный всадник, неразрывно связанный с мирной красотой нашего города, с той, казалось, очень давней порой, когда не были пустыми пьеде-



В. В. Морозов. Аничков мост. Литография. 1942.

сталы Аничкова моста, когда не было камуфляжа на набережных Невы, когда сияли золотом шпиль Адмиралтейства и купол нашего Исаакия.

Все смотрели на него не отрываясь, мы, музейщики, и собравшиеся здесь наши помощники — военные. Кто-то из них сказал: «Так вот он какой! Я ведь не видел его, не был до войны в Ленинграде — а по руке узнал!»

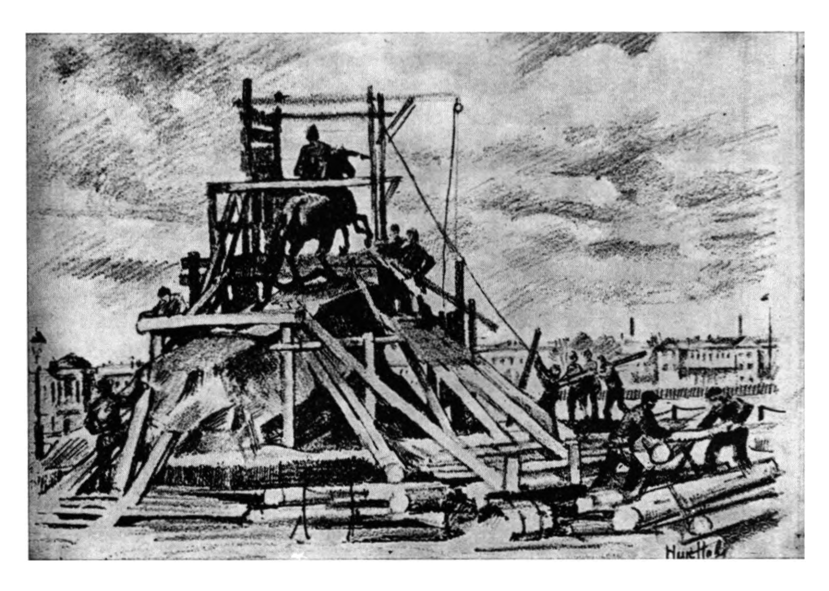
Да, Медный всадник стоял, укрытый щитами, как и другие памятники нашего города, но громадная его рука упрямо высовывалась из укрытия. А зимой эта мощная длань чернела среди снегов, простираясь над зенитными батареями, расположенными рядом с застывшей Невой, повелительно указывая вперед, как

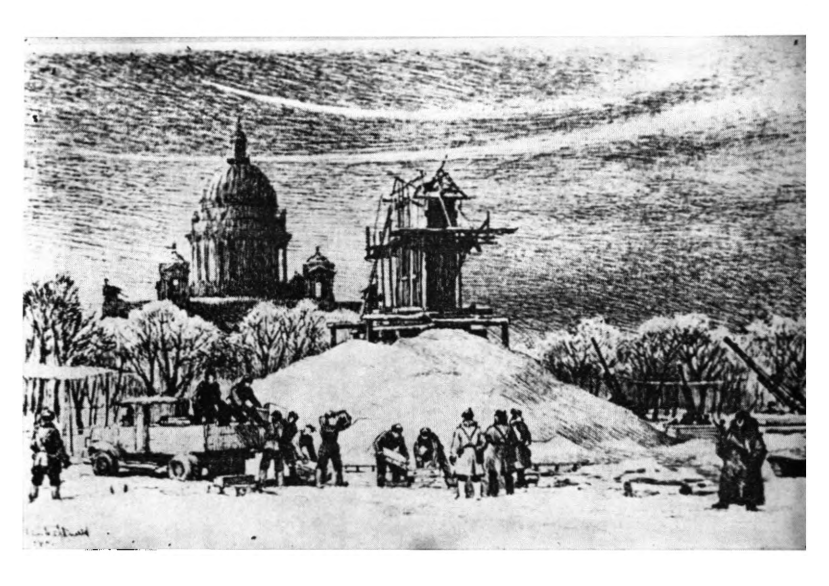
бы сосредоточив в себе всю стремительность и силу невидимого Медного всадника.

В первое же военное лето были укрыты ленинградские памятники. Некоторые из них захоронили в землю, как «Петра I» Растрелли у Инженерного замка, как статуи Летнего сада. А многие были укрыты мешками с песком и обшиты досками, как Медный всадник.

В жаркие и пыльные дни в горячке этих спешных работ мало кто обращал внимание на человека, зарисовывающего в альбом, этап за этапом, укрытие памятников. Это был художник Николай Александрович Павлов. Еще в 1943 году в Ленинграде вышла

Н. А. Павлов. Укрытие Медного всадника. Литография. 1941.





Н. А. Павлов. Укрытие Медного всадника. Тушь, перо. 1941.

серия его открыток, посвященных блокадной жизни города, где сюжетам укрытия памятников принадлежит значительное место.

Эта же тема послужила основой и для ряда выполненных им в последующие годы литографий, пронизанных живыми ощущениями тех дней, где эпопея спасения памятников встает особенно ярко и впечатляюще. Сейчас на них нельзя смотреть без волнения. А тогда, в день встречи с Медным всадником в Исаакии, помнится, мы показывали эти открытки Павлова нашим помощникам, объясняя, как монумент укрывали.

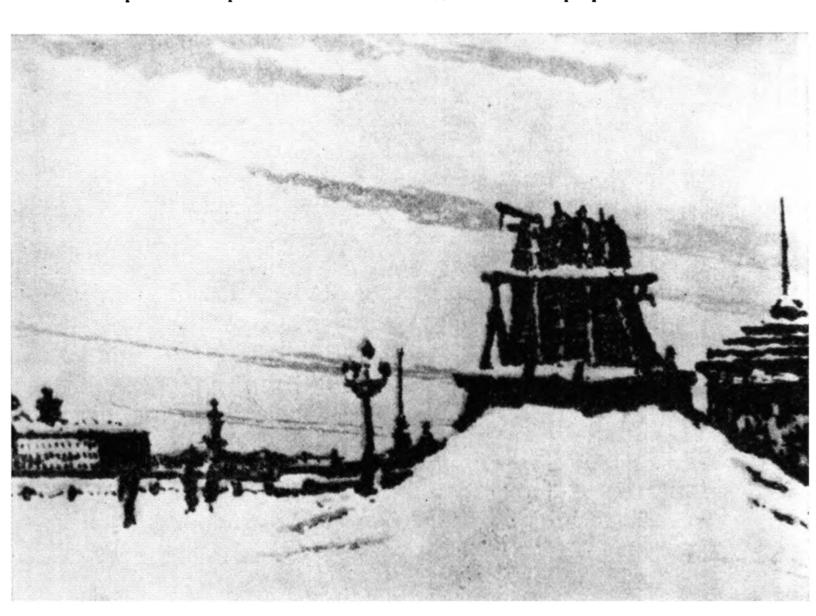
Сидя все вместе на ступенях портика, до первого очередного обстрела говорили мы о Ленинграде,

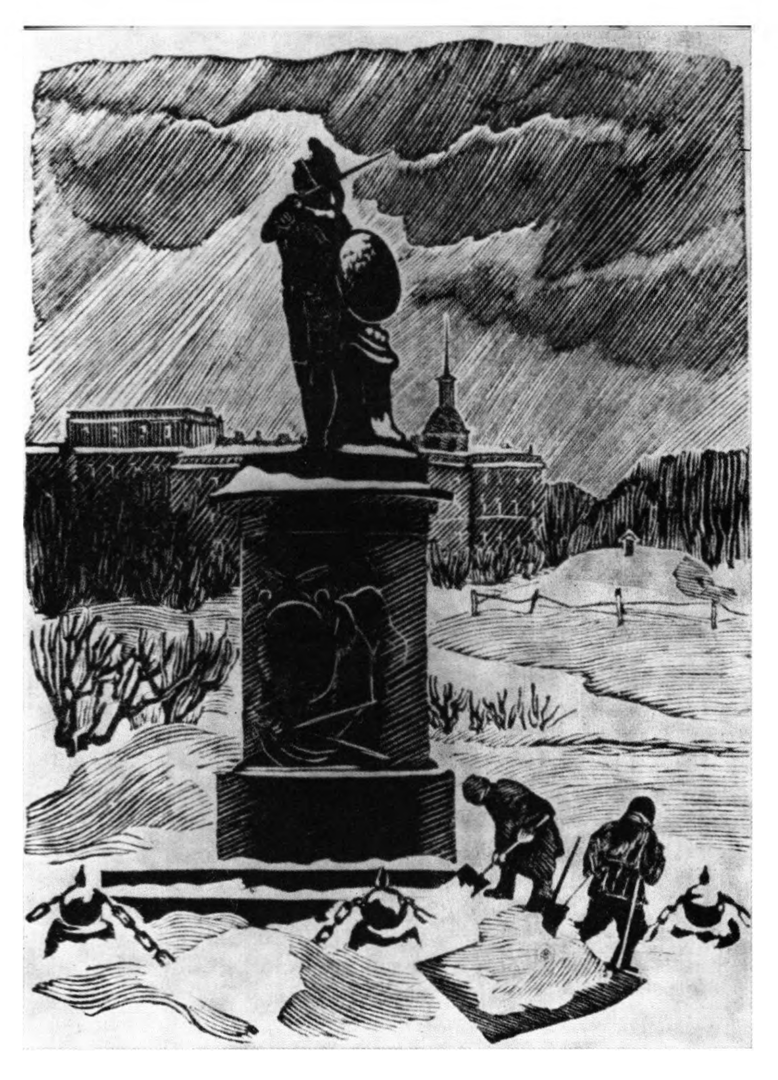
о его боевых традициях, о его зданиях и монументах.

И, конечно, особое место в этом разговоре занимал памятник А. В. Суворову, намеренно оставленный без укрытия на все военные годы. Великий полководец и бог войны, каким создал его М. И. Козловский, «прожил» всю блокаду на площади у Невы, невредимый среди бомб и снарядов. А когда мимо памятника проходили в строю войска, то всегда держали равнение на него.

Таким непосредственным участником блокадной жизни города встает он в картине Н. М. Кочергина,

В. В. Морозов. Укрытый Медный всадник. Литография. 1943.





М. Н. Орлова-Мочалова. Памятник А. В. Суворову.
Ксилография. 1942.

в графике В. М. Конашевича, М. Н. Орловой-Мочаловой и зарисовках многих других художников, изображавших блокадный Ленинград. А их было немало. Ведь и без прославленных монументов, без блеска золотых шпилей город был красив в те годы особой, суровой, одухотворенной красотой, непреодолимо привлекавшей художников, поэтов — ленинградцев, воинов, защищавших его. Любовь к городу, гордость им, его традициями, его историей, его памятниками приобретали тогда силу и значение необычные.

Все хотели знать о Ленинграде все, и в первую очередь его защитники, многие из которых впервые увидели его лишь в дни войны, уже в блокадном облике, и не знали иным. Поэтому беседы о городе, лекции по истории Ленинграда, о его архитектуре, его памятниках пользовались особенным вниманием и были по-настоящему нужны, причем самым различным аудиториям. Читались эти лекции на заводах, в учреждениях, в школах, но особенно много — в воинских частях и госпиталях.

В нашей работе чтение лекций занимало очень большое место.

«Ленинград — город русской славы» — такова была распространенная тема. Мы готовились к лекциям во многом сообща. К счастью, среди нас был человек, глубоко знающий историю города, — Елена Николаевна Элькин. Она стала ведущей в этой нашей работе, и мы постоянно обращались к ней как к безотказному справочнику за наиболее яркими фактами и точными сведениями. И где только ни приходилось бывать с этими лекциями! Помимо различных воинских частей, стоявших в самом городе, приглашали нас и на корабли, ждали порой в блиндажах на пере-



Н. А. Павлов. Разрыв снаряда у Дворца труда. Тушь, перо. 1942.

довой, где кончался тогда маршрут трамвая «тройки», у Мясокомбината. Там для бесед приходилось ловить минуты тишины, иногда и переползать из одного блиндажа в другой, оберегая взятые с собой фотографии Медного всадника и Адмиралтейства, Петропавловской крепости и памятника «Стерегущему».

Иногда за кем-нибудь из нас в Исаакий приходила военная машина, и уезжавший исчезал на несколько дней, где-нибудь на Всеволожской или в Токсове читая лекции в ряде подразделений, и возвращался сам насыщенный впечатлениями, которые становились предметом обсуждения в Исаакии.

Бывало, что «лекция» превращалась в задушевную беседу в госпитальных палатах, где фотографии бе-

режно передавались от койки к койке, где всегда приходилось отвечать на десятки вопросов, а порой и дать напиться закованному в гипс раненому.

Порой это были и не лекции, и не беседы, а выступления. И сама обстановка их была далеко не лекционной.

Однажды осенью 1943 года где-то на Выборгской стороне мне пришлось на огромном закрытом дворе стать на грузовик, взяв предусмотрительно приготовленный командованием рупор, и уже не говорить, а кричать о Ленинграде, о его боевой славе и революционных традициях, о его красоте и непобедимости нескольким ротам, стоящим вокруг в полном боевом снаряжении. Для этого выступления были отведены считанные минуты — бойцы шли непосредственно отсюда в бой. К зиме 1943 года такие случаи бывали все чаще. И это тогда тоже называлось лекцией.

Вообще о нашей лекционной работе, о встречах и неизгладимых впечатлениях, связанных с этими поездками, можно было бы написать целые тома. Работа эта давала большое душевное удовлетворение, и незабываемой остается та трогательная бережность, уважение и внимание, которые встречали нас повсюду на Ленинградском фронте.

А мы всячески стремились сделать свои беседы в любой их форме действенными, впечатляющими и содержательными.

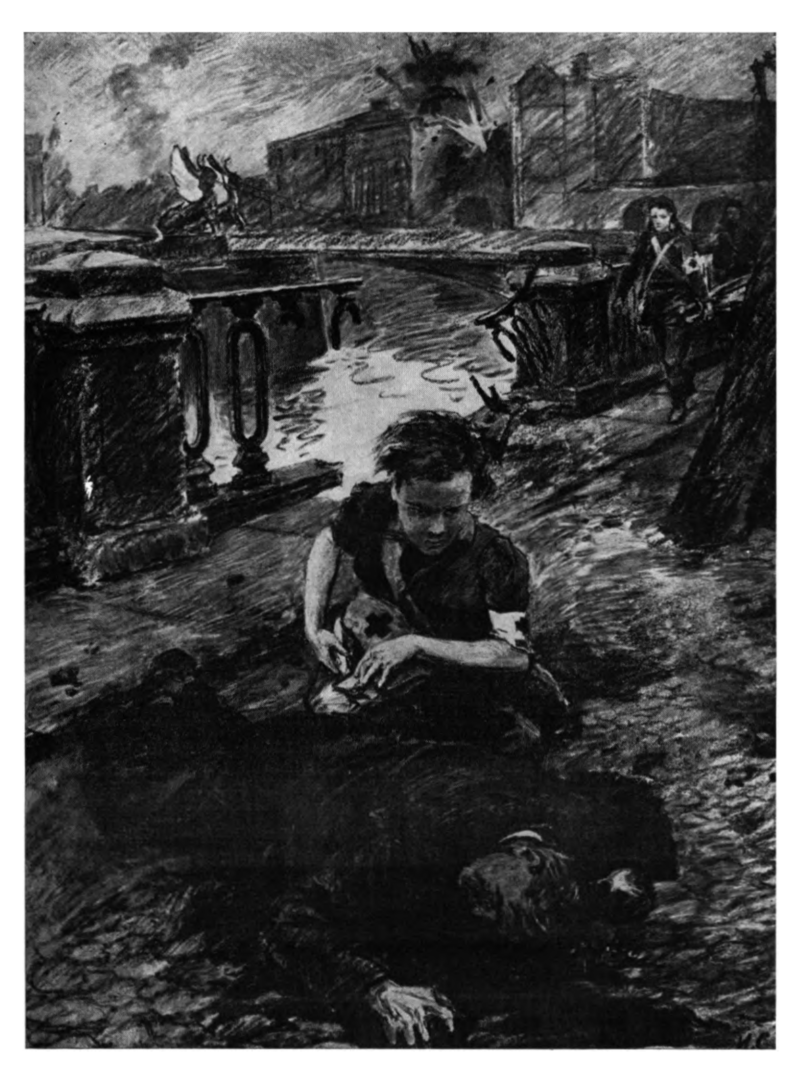
Эта работа наша высоко оценивалась. Все мы неоднократно получали благодарности от командования частей, где нам приходилось бывать с лекциями. Особенно много таких благодарностей получала Ирина Константиновна Янченко. Ее отличала какая-то особая внутренняя сила и глубокая серьезность, которые

накладывали свой отпечаток на все, что она делала. Ей досталась нелегкая судьба. В самом начале войны она потеряла мужа. В первую блокадную зиму умерла ее маленькая дочь. У нее остался сын, болезненный мальчик, который постоянно находился в специальном диспансере, а жила она одна, кое-где, так как квартира ее была разбита. И при всех этих тяжелейших испытаниях она сохраняла бодрость, собранность, поистине неисчерпаемый запас жизненных сил. Мы все очень любили ее. Но особенно близка была она с Серафимой Николаевной Балаевой: связывало их свое, гатчинское, и часто между собой вели они разговоры, в которые мы уже не вступали. И именно Ирине Константиновне не довелось вместе с нами закончить ленинградскую эпопею и вернуться в любимую Гатчину. Она погибла 8 августа 1943 года, в день, который ленинградцы называли «кровавым воскресеньем», в день, который был одним из самых страшных на протяжении всей блокады.

К началу августа 1943 года воздушные налеты стали уже не столь частыми и разрушительными, как раньше. Но артобстрелы были особенно длительными и беспощадными, продолжаясь иногда по десять—двенадцать часов подряд.

5 августа в один из таких обстрелов разбило и мою квартиру на углу Соляного переулка и улицы Пестеля. В Управлении по делам искусств, куда я зашла, чтобы сообщить о случившемся, Загурский сердечно поздравил меня с «сохранением жизни», ибо остальное тогда было весьма второстепенным.

А жизнь каждого ленинградца зависела лишь от слепого случая. В то лето при артобстрелах наряду с фугасными снарядами фашисты употребляли шрап-



И. А. Серебряный. После обстрела. Карандаш. 1943.

нельные и осколочные. Они были рассчитаны не столько на разрушение зданий, сколько на массовое истребление самих ленинградцев. Особенно много били такими снарядами по Невскому, по трамвайным остановкам, где при всем тогдашнем ленинградском малолюдье все же собирались группы. При этих обстрелах, зайдя в подъезд, можно было чувствовать себя в относительной безопасности. Но, конечно, никто тогда не высиживал в подворотнях и в подъездах все эти обстрелы: иначе в городе вся жизнь приостановилась бы. А попасть на работу в те дни порой бывало нелегко. Трамваи, спасаясь от снарядов, часто шли стремглав, без остановок или останавливались в непредвиденных местах, откуда часто приходилось идти пешком, опять-таки попадая под обстрел, увертываясь от милиционеров, загонявших в укрытие и нещадно штрафовавших за «хождение под артобстрелом».

Но хуже всего было, когда обстрел нашего района заставал нас не в Исаакии, а на Красной улице, в Музее истории Ленинграда, где тоже было немало работы. Во всех аварийных случаях Исаакий не должен был оставаться без научного сотрудника. И кто-нибудь из нас бежал под свист милиционеров, а иногда и осколков снарядов по бульвару Профсоюзов.

Ко всему этому относились без паники, но и без фатализма. Стали мы достаточно опытными, знали, что такое «артиллерийская вилка», иногда, в особенно критические моменты, ложились на землю. По этому поводу стала у нас ходовой одна фраза, как-то произнесенная Макаровым.

Однажды он не пришел к нам в назначенное время: был большой обстрел, мы беспокоились и уже

решили на следующий день навести справки о нем. Но Макаров появился сам и, узнав о нашем волнении, рассказал, что действительно попал под обстрел и вдобавок на канале Грибоедова, у «храма на крови», где негде было укрыться. «Но, конечно, как всякий культурный человек, я немедленно лег на тротуар», — добавил он. Эти слова Владимира Кузьмича стали у нас ходячей шуткой тех дней. И как раз этой шуткой простились мы с Ириной Константиновной в последнюю нашу встречу в Исаакии...

Восьмого утром, в воскресенье, я сменяла ее с ночного дежурства. Ирина была в праздничном настроении. Она только что получила комнату взамен разбитой и собиралась отметить в этот день новоселье. Хотела взять сына из диспансера, а вечером к ней должны были прийти и все наши, кроме меня, остававшейся дежурить в Исаакии до понедельника. Утро было ясным, солнечным и на редкость тихим... Она торопилась, быстро перебежала к улице Гоголя и, обернувшись, еще помахала мне рукой. Так и осталась она в моей памяти высокой, стройной, в светлом платье, легко бегущей через пустую в тот ранний час и ярко освещенную солнцем площадь...

День этот был незабываемым и страшным. Около полудня начался чудовищный обстрел Невского. Вскоре на площади появились бегущие люди, что для Ленинграда тех дней было уже совсем необычно. Одну раненую женщину пришлось пустить в Исаакий, перевязать, дать отдохнуть в подвале. Она рассказала о разбитых трамваях, о горах трупов на Невском, о том, как аварийные бригады, приезжающие для помощи, там же погибают, о потоках крови, о том, как она споткнулась об оторванную детскую ручку...

Весь день бушевал этот гром обстрела рядом, на Невском. А к вечеру мимо Исаакия шли вереницей грузовые машины, прикрытые сверху брезентом, оставляя за собой кровавый след на площади...

На следующий день оказалось, что, когда наши добрались к Ирине в гости на новоселье, ее не было дома. Не пришла она и в понедельник на работу. Мы искали ее по больницам, среди раненых, но не нашли. А еще через день явился в Исаакий милиционер с портфелем и документами Ирины и сказал, что труп ее в морге Куйбышевской больницы. Хоронили мы ее тоже в обстрел, и несколько раз приходилось нам гроб опускать на землю, а самим ложиться между могилами...

Сын ее, который нашелся в другой больнице, тяжко раненый, рассказал, что снаряд застиг их вместе на Невском, на остановке у Садовой... Так и наш маленький коллектив отдал тяжелую дань этому кошмарному дню, унесшему столько ленинградцев...

Правда, в один из августовских дней 1943 года несколько секунд казалось, что Исаакий не минует беды. Неожиданно в небе над нами опять появился одинокий самолет. По тогдашним дням это было удивительное событие: бомбежки уже заменились обстрелами, самолетам давно не удавалось прорываться в город. А этим ясным утром над Исаакиевской площадью вдруг появился, видимо, чудом прорвавшийся вражеский самолет. И тревоги не было. Он летел так низко, что его можно было хорошо рассмотреть и определить, что он не наш. Слышен был гул самолета и звонкое стрекотание наших зениток от ближайшей точки, около Медного всадника. Самолет еще снизился и сбросил бомбу. Она оторвалась от него, как

огромная темная капля, и падала со страшным нарастающим воем, казалось, прямо на Исаакий. Мы видели все это с нашего южного портика, который был в то утро многолюден. Кроме нас здесь толпилась смена девушек МПВО, еще не успевших подняться на вышку. Под этот нарастающий вой мы все почему-то упали, так и не понимая от чего: от воздушной волны или просто от этого страшного воя. Удар и разрыв бомбы был очень близок и оглушителен... Мы все встали и отряхивались несколько ошеломленные, оглядывая друг друга. А самолета в небе уже не было. Он как бы растаял в нем, и небо попрежнему было чистым... Мне много раз доводилось бывать близко к падению и разрыву авиабомб, слышать их ужасающий вой. Но один только раз пришлось видеть, как бомба оторвалась от самолета и падала, падала, казалось, прямо на голову... Вскоре мы узнали, что бомба попала в дом по соседству с Главным почтамтом и обошлось все сравнительно благополучно: убитых не было, раненых — всего несколько человек...

Но Исаакий стоял невредимый. Единственный раз он был «ранен» уже 16 декабря 1943 года шальным, случайным снарядом, когда обстрелы уже свою силу и длительность утратили. Это случилось днем, когда все мы работали в соборе. Снаряд покалечил одну из колонн западного портика, отбив от нее порядочный кусок гранита. Удар был так силен, что около этого портика разошлись и вздыбились плиты тротуара. Но внутри здания он не отозвался ни звуком, ни сотрясением. К нам прибежали сказать об этом попадании, иначе мы даже не знали бы о нем. И здесь нельзя было не оценить титаническую прочность Исаакия.

Несмотря на все еще фронтовую обстановку, уже с лета 1943 года жизнь города обогащалась новыми явлениями, новыми начинаниями в предчувствии Победы. Публичная библиотека уже работала, только вход в ее читальный зал был с Садовой улицы. Там мы могли заниматься, готовясь к лекциям. В 1943 же году, как знак веры в Победу, уже после прорыва блокады, в Ленинграде было организовано реставрационное училище. Учениками его стали подростки — ленинградцы, эвакуированные в начале войны из города. В 1943 году они были возвращены и им предложено было стать реставраторами нарушенной красоты их родного города. Они начинали занятия 14 ноября 1943, и было их сто человек. Училище помещалось на улице Софьи Перовской, в здании одной из старейших в городе школ (Петершуле). Директором училища был назначен архитектор И. А. Вакс.

В училище подобрался сильный состав преподавателей, которые дали своим ученикам фундаментальные знания и высокое профессиональное мастерство. Еще учась, воспитанники уже проявили свои возможности при реставрации нескольких зданий Ленинграда, среди которых был Кировский театр. В 1944 году их радостно приняла в Павловске А. И. Зеленова, как уже умелых помощников в необходимейшей работе — снятию и закреплению сохранившихся в руинах дворца элементов лепной отделки. Многие из учеников этой школы стали великолепными, чуткими реставраторами. И здесь нельзя не вспомнить художника Л. А. Любимова, чье имя сейчас уже достаточно хорошо известно, блестяще воссоздавшего лаковые панно китайских кабинетов Большого дворца в Петродворце и изысканно тонкие росписи его Парадной

лестницы, а также росписей ряда зал Елагина дворца, награжденного за эту работу золотой медалью Академии художеств. Тут же нельзя не назвать и скульпторов-лепщиков Н. И. Оде и Г. Ф. Цыганкова, внесших значительнейший вклад в дело воссоздания утраченного декоративного убранства дворцов. И сколько же веры, непререкаемой веры в Победу, умного предвидения предстоящих работ было вложено в организацию этого училища все в том же еще горьком, но предпобедном 1943 году!

В том же 1943-м были организованы две очень интересные исторические выставки. Одна из них, проходившая в мае—июне и приуроченная ко второй годовщине начала войны, располагалась в фойе филармонии. Посвященная 240-й годовщине Петербурга — Ленинграда, она была организована Управлением по делам искусств исполкома Ленгорсовета, непосредственными исполнителями были Яглова и Макаров при активнейшей помощи Корнилова. Выставка эта состояла из старинных гравюр и литографий из фондов архива ГИОП и Государственной Публичной библиотеки, а также работ ленинградских художников из коллекции Корнилова. Предполагалась и большая афиша у входа, но из-за условий военного времени она не была выпущена. Эта выставка функционировала только во время концертов, но ведь и их было немало в блокадные дни. Сейчас уже не вспомнить всех программ, но тем, кто впервые слышал 7-ю симфонию Шостаковича в ленинградские блокадные дни, не забыть этой пронзающей душу музыки, звучащей в полутемном зале, заполненном людьми в шинелях и ватниках, не забыть исхудалых, но уверенных рук дирижера Элиасберга, всей атмосферы тогдашней

филармонии, с глубокой правдивостью переданной И. А. Серебряным в его картине «Ленинградская филармония. 1942 год», ныне вошедшей в летопись блокадного Ленинграда.

Мы, музейные работники, объединенные Исаакием, часто включались в самые разнообразные ленинградские дела. Так нам довелось принять активнейшее участие в устройстве второй большой исторической выставки «Город русской славы. Героическое прошлое и настоящее Ленинграда», организованной в 1943 году в здании клуба МВД ко 2-й годовщине войны Управлением по делам искусств. Руководила этой работой А. И. Зеленова, заведовавшая тогда сектором музеев в Управлении. (В ее личном архиве сохранился приказ об организации этой выставки, подписанный начальником Управления Загурским, списки гравюр, акварелей, фотодокументов ТАСС, плакатов, художников, участвовавших в выставке.)

Все мы с энтузиазмом взялись за эту работу. При помощи Эрмитажа, Русского музея, Публичной библиотеки, Музея города были подобраны материалы исторического характера. Был и военный отдел, заполненный главным образом рисунками и акварелями наших друзей художников как блокадников, так и фронтовиков. Выставка вышла большой, содержательной, впечатляющей и пользовалась большим успехом. К сожалению, каталога она не имела, участников ее уже очень мало осталось в живых и писать о ней приходилось лишь по памяти.

Еще необходимо вспомнить об одной замечательной коллекции, посвященной блокадным годам Ленинграда, может быть, самой живой и разнообразной по характеру материалов. Это коллекция В. И. Цветко-

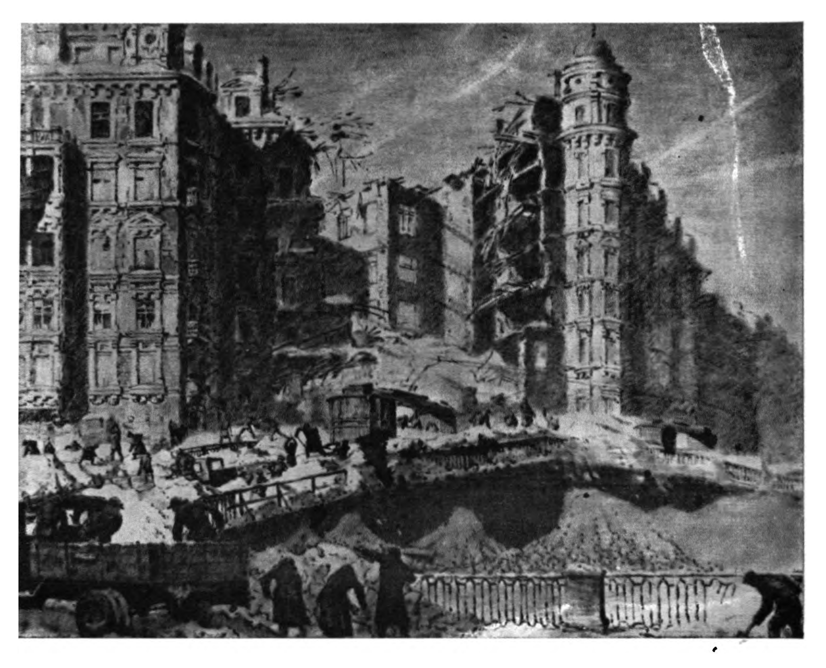
ва, полковника и начальника Ленинградского отделения Воениздата. Все мы — музейные работники, художники и писатели — знали его квартиру на 1-й линии Васильевского острова, куда всегда было приятно зайти вечером, встретиться с друзьями, немного отогреться и выпить горячего чая с сухариками, которых Василий Иванович не жалел для друзей.

Мы знали, что у него на столе лежит пачка плотной бумаги, и каждому приходящему нужно было оставить в этом гостеприимном доме след своего посещения. Художник должен был оставить рисунок, поэт — хоть несколько стихотворных строчек, а остальные просто кратко записать, что поразило, что запомнилось из сегодняшнего дня.

Так создавалась единственная в своем роде летопись блокадных дней. В ней много имен, много впечатлений. Василия Ивановича Цветкова уже нет с нами, но его коллекция жива в Музее истории Ленинграда. Она напоминает о тех страшных и незабываемых временах с непререкаемой жизненностью и достоверностью.

Так шел 1943 год, незабываемый год прорыва блокады, значительно изменивший жизнь Ленинграда. Двадцать шестая годовщина Октября в Ленинграде была по-настоящему праздничной. Только утром был сильный обстрел, но вскоре он был подавлен нашей ответной канонадой, и весь день прошел тихо. Город был украшен флагами, хождение по улицам было разрешено до полуночи с 4 по 9 ноября, и в каждом учреждении в один из праздничных дней состоялся торжественный вечер с концертом.

Правда, в эти дни мы переживали и мучительную тревогу за Елену Николаевну Элькин, уехавшую с



Н. И. Дормидонтов. Очистка города. Гуашь. 1942.

шефской профсоюзной группой на фронт и пробывшую там пять дней вместо трех. Но все на этот раз обошлось благополучно, хоть ее поездка действительно оказалась нелегкой: было тут все — и обстрелы, и осенняя беспутица. Но она вернулась к нам живой, невредимой и наполненной яркими и бодрящими фронтовыми впечатлениями.

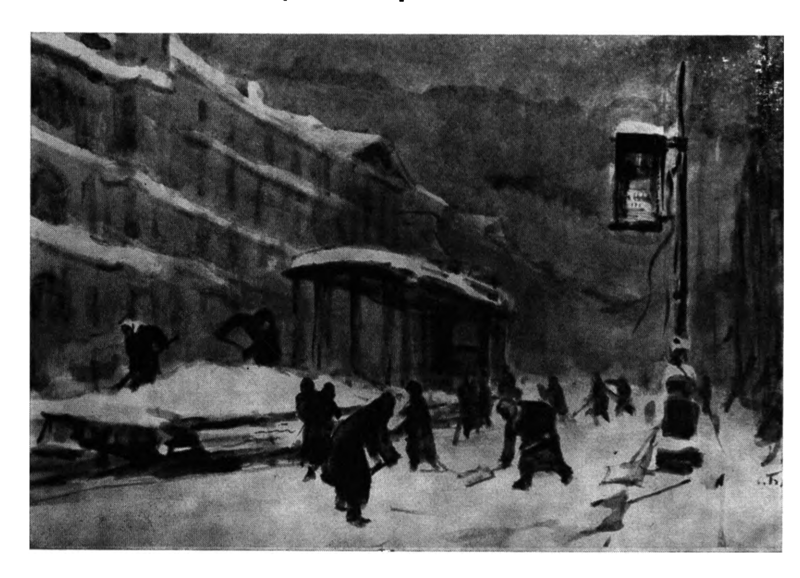
Помнится, 12 ноября состоялся в Управлении по делам искусств интереснейший доклад Петра Евгеньевича Корнилова на тему живую и актуальную: «Пла-

лат ленинградских художников в дни Великой Отечественной войны». В горячем его обсуждении приняли участие искусствоведы М. В. Доброклонский и В. К. Макаров, поэт Б. Н. Тимофеев, архитектор В. И. Пилявский, художники Т. И. Ксенофонтов, И. А. Серебряный, Н. А. Павлов и многие другие, подчеркивая боевое значение этого рода искусства.

В эти же дни в Филармонии выступали приезжавшие в Ленинград Эмиль Гилельс и Яков Зак, которых встречали и провожали овациями.

В ноябре же в Управлении по делам искусств состоялся творческий вечер художника В. М. Конашевича на выставке его произведений, и он тогда впер-

С. С. Боим. Очистка города. Акварель. 1942.



вые читал свои интереснейшие воспоминания, которые в 1965 году были опубликованы в журнале «Новый мир».

После обсуждения выставки исполнялся Первый концерт Чайковского...

В конце ноября «Исаакий» получил указание от Управления по делам искусств подготовить к перевозу в Музей истории Ленинграда ящики с планами и чертежами пригородов, чтобы над ними можно было работать.

А мы, все по очереди, вели семинары по истории пригородных парков для кинооператоров в «Лентехфильме», подробно характеризуя все наиболее значительные памятники. Это нужно было для того, чтобы кинооператоры знали, что в первую очередь снимать, когда они смогут выехать на места. Тогда же составлялись и планы этих съемок.

В декабрьские ночи с портика Исаакия был слышен новый голос войны — мощный, как бы раздирающий небо грохот наших катюш.

Настал январь 1944 года. У нас все так же привычно каждое утро лязгал громадный ключ в замке чугунных дверей. Но дыхание Победы уже веяло над городом.

Наши войска шли в наступление. И каждый день приносил радостные вести. 19 января был освобожден Петергоф, в последующие дни — города Пушкин, Павловск и Гатчина. А двадцать седьмого гремел над Невой первый салют Победы — блокада была снята. И каким ярким, каким ослепительным казался тогда фейерверк городу, так долго жившему во мраке! Каким великим праздником был этот день для Ленинграда!



С. С. Боим. На Неве. Акварель. 1943.

Для нас же он означал и близкое начало настоящей работы, к которой мы готовились долгие месяцы блокады под куполом Исаакия.

Вскоре открылись пути в пригороды, в разрушенные, мертвые парки...

Но зимою, пока еще лежал снег и никто из нас не имел в пригородах даже подобия крыши над головой, приходилось ограничиваться отдельными выездами туда и уточнением первоначальных обследований, а в Ленинграде заниматься подсчетом ущербов, которые велись по специально разработанным ценникам.

Кроме того, все мы были включены в работу по организации выставки «Героическая оборона Ленин-

града», которая началась с января, еще до снятия блокады, и шла полным ходом на протяжении четырех месяцев. В ней принимали участие не только гражданские, но и фронтовики — художники, музейщики, архитекторы, временно откомандированные на эту выставку, которой придавалось очень большое значение.

Директором выставки был назначен майор Лев Львович Раков, до войны в течение многих лет бывший одним из основных сотрудников Государственного Эрмитажа, большой знаток истории военного дела.

Работа по выставке велась буквально днем и ночью в Доме Красной Армии, на Литейном (теперь Дом офицеров). Часто приходилось нам приезжать туда поздно вечером, каждому из своего мертвого парка, и с ходу включаться в работу. После мрака и холода еще заснеженных руин, после езды в темноте военных дорог на случайных машинах, груженных иногда мясом, иногда деталями самолетов, а иногда изъятыми минами, удивительно было вдруг ощутить тепло и уют светлых комнат, где вычерчивались планы экспозиций выставки и шли споры о площади того или иного отдела, наиболее выразительных материалах — живых свидетелей пережитого.

Там же мы, пригородники, встречались и с нашими ленинградцами — Элькин и Сементовской, работавшими на выставке постоянно.

Выставка «Героическая оборона Ленинграда» создавалась по свежим следам событий, можно сказать, единым дыханием, на высоком душевном подъеме. Она включала подлинные документы, живые материалы, трофеи, значение которых было огромно в те дни. Закончив работы над ней, многие ее участники



В. Н. Прошкин. Ленинградский салют 27 января 1944 года. Эскиз картины. Масло. 1944.

вернулись на фронт. Она была открыта в помещении Соляного городка 30 апреля 1944 года и объединила в себе точность исторической достоверности с сильнейшим эмоциональным воздействием. Кто видел ее — никогда не забудет.

Но мы уже были почти гостями на этом открытии. Расставались и с Исаакием. Зеленова вернулась в Павловск, Турова — в г. Пушкин, обе как директора парков. Балаева в Гатчине и я в Петергофе ста-

ли главными хранителями. Элькин приняла как директор Летний сад и Дворец Петра I в Ленинграде. Туда ушла работать и Сементовская.

Но содружество наше, возникшее под куполом Исаакия, не распалось — нас накрепко связало пережитое.

Так закончилась блокадная история Исаакия, один раз в течение всей своей долгой жизни послужившего домом и убежищем произведениям искусства и людям.

II. СРЕДИ МИН И РУИН

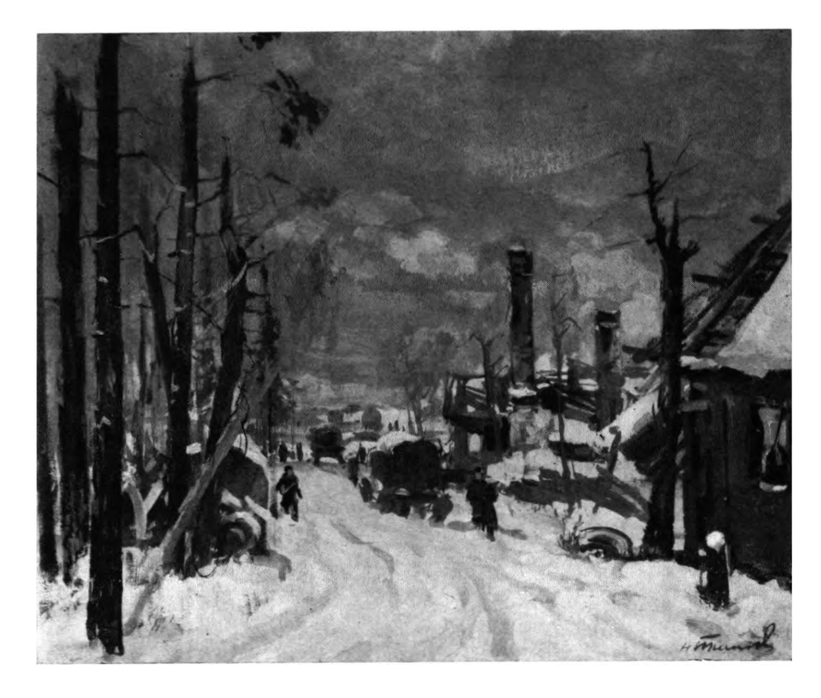
В неузнаваемых местах

Первый наш выезд в освобожденные пригороды Ленинграда состоялся 31 января 1944 года. В маленьком автобусе ехали мы все вместе — С. Н. Балаева, Е. Л. Турова, А. И. Зеленова и я. Предполагалось за этот день побывать в Гатчине, Павловске, г. Пушкине и Петергофе, чтобы дать первый отчет об общем их состоянии, о самых основных их памятниках.

В этом же автобусе ехали художники Н. А. Павлов и В. В. Пакулин, а также писательница В. М. Инбер, рассказавшая позже об этой поездке в своем «Ленинградском дневнике».

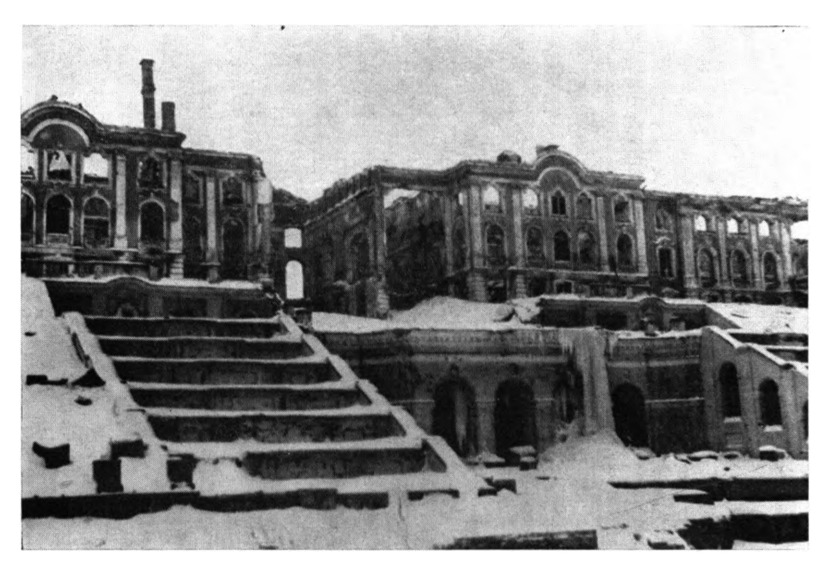
Наш путь пролегал по шоссе Ленинград—Гатчина. Еще несколько дней тому назад здесь шли бои. Между полей, растерзанных снарядами, мимо обгорелых развалин, уже припорошенных свежим снегом, нас нес поток дороги войны, дороги наступления, грозный и многолюдный, гремящий песнями и лязгающий гусеницами танков. Здесь между наспех сделанными надписями «Не заезжать за обочину! Мины!» сплошной лавиной шли, догоняя бои, пехота, артиллерия, танки, бронетранспортеры. И наш автобус то захватывало в общее движение, то затирало на месте среди этого непрерывного потока.

Мне пришлось выйти из автобуса в Красном Селе, чтобы все же попасть в Петергоф, до которого мы



Н. Е. Тимков. Дорога войны. Масло. 1942.

явно не успели бы в тот день добраться. Часть дороги удалось проехать на одиноком танке, кого-то догоняющем, потом на телеге похоронной команды, подбирающей трупы. А затем километров десять пройти пешком до Стрельны по совершенно безлюдной дороге среди сожженных домов, подбитых танков и орудий. Здесь нигде не было признаков жизни. Только в небе гудели самолеты, летящие вслед нашему наступлению.



Руины Большого петергофского дворца зимой 1944 г. Фотография Д. М. Трахтенберга.

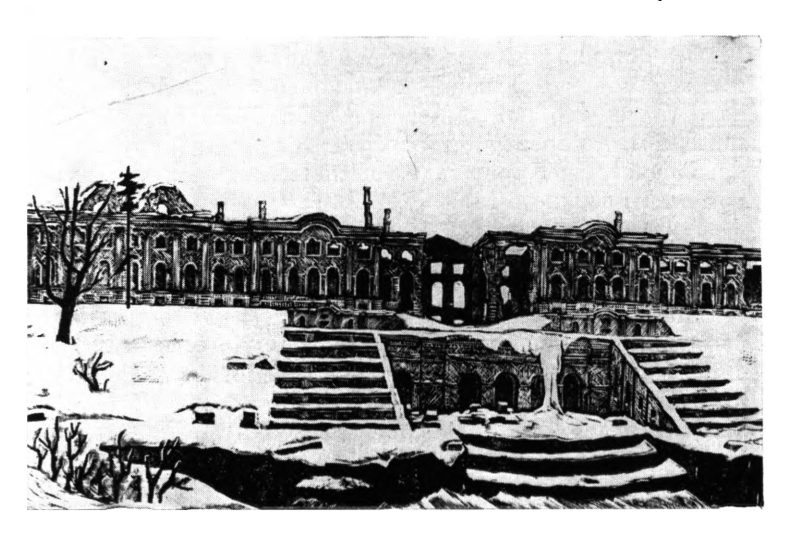
Стрельна лежала в руинах. Но через нее шла живая дорога. Здесь уже не было лавины наступающих войск, но часто проходили машины в обе стороны — и к Ораниенбауму, и к Ленинграду. Оставалось только «голосовать», и первый же встретившийся грузовик, набитый матросами-балтийцами, довез меня до Петергофа. В недальнем этом пути, вновь среди дружеских лиц после гнетущего безмолвия особенно дорого было ощущать теплое и живое участие, стремление подбодрить, помочь. Мы ехали через разрушенный, безлюдный Петергоф. У Верхнего сада машина остановилась. Моряки помахали мне бескозырками. Кто-то из них крикнул: «До свидания на открытии

фонтанов Петергофа!» И как же вспоминались эти слова, как помогли они в тот трудный петергофский день!

Первое, что встало перед глазами за разрушенными воротами и оградой Верхнего сада, — неописуемый хаос каких-то обломков, полузасыпанных снегом, громадный противотанковый ров, пересекающий весь сад, а за ним обгорелые руины Большого дворца, без золотых куполов, черно-красные среди сверкающего на солнце ослепительно-белого снега.

Но это было только началом трагических открытий того памятного дня... И хотя многое тогда тонуло под снегом, а до многих уголков парка и вообще нельзя было добраться, картина разрушений вставала поистине ужасающая.

С. Хижинский. Руины Большого петергофского дворца. Ксилография. 1944.



Большой дворец был не только сожжен, но и подорван в центральной своей части, вместе с серединой террасы. Там, над провалом, чудом уцелела только одна стена. И ветер раскачивал ее, грозя обрушить. . .

Нижний парк сверху казался снежной пустыней с мертвыми черными деревьями, опутанными проводами. А под ободранным, полуразрушенным Каскадом в захламленном Ковше стоял пустой пьедестал «Самсона».

Страшен был тогда этот разоренный и заброшенный парк в безлюдье, в тяжкой, мучительной тишине.

Там пришлось пробираться узкими тропинками между высоких сугробов, под обломанными ветвями деревьев, мимо колючих проволок и немецких надписей, говорящих о том, что здесь минные поля, идти, как по совсем незнакомым местам, и видеть все новые и новые руины: разбитые в куски мраморные колонны Львиного каскада, полуразрушенную Золотую гору со ступенями, лишенными золотой обшивки, обгорелые останки дворца Марли, который явно был сожжен совсем недавно, и, наконец, Эрмитаж, где не осталось его подъемного стола с затейливым механизмом, а наверху стояло орудие, дуло которого, направленное на Кронштадт, высовывалось из пробитой стены верхнего зала.

Нужно было на все это смотреть, трезво оценивая степень разрушения, как-то побеждая непосредственное ощущение ужаса.

Помог Монплезир. Он пострадал меньше других памятников и явился какой-то точкой опоры в оценке общего состояния Петергофа. Да, он был истерзан, изранен, но еще жив. Прежде всего вставала необходимость задержать дальнейшее его разрушение, а по-

том уже думать о восстановлении. Это касалось и парков в целом.

С такими же мыслями вернулись товарищи из Павловска, Пушкина и Гатчины, пройдя по пожарищам дворцов и искалеченным паркам.

Бурным и страстным было первое наше совместное заседание с отчетом о состоянии пригородов у Б. И. Загурского, который всегда очень внимательно относился к музейным делам. Но мы все требовали рабочей силы, которую тогда взять было неоткуда, разминирования и разборки завалов, консервации руин — причем всего этого немедленно. И, вероятно, ему с нами приходилось тогда нелегко.

С этих дней нашим активным и постоянным заступником и советчиком во всех делах стал Николай Николаевич Белехов — начальник Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда. Сейчас его уже нет с нами. Он скончался скоропостижно в 1959 году в разгаре своей кипучей и необычайно целеустремленной деятельности. Его преждевременная кончина явилась большой потерей для Ленинграда, памятники которого он не только глубоко изучил, но умел принять самые действенные меры к их охране и реставрации в любом случае, при любых обстоятельствах.

Все время блокады он оставался в Ленинграде, на своем посту. Укрытие монументов в начале войны было организовано им. Он сделал руководимое им учреждение настоящим центром борьбы за жизнь пострадавших во время войны зданий Ленинграда.

А в восстановлении пригородов его знания, энергия и настойчивость сыграли очень большую роль. Он прекрасно знал все памятники.

В каждом пригородном парке ждали его очередного посещения, радовались, издали увидев его — невысокого, коренастого, быстрого в движениях, уверенно шагающего в самые «сложные» места.

Сколько было исхожено вместе с ним по еще заминированным паркам! Сколько руин благодаря ему обрело убедительнейшие основания к восстановлению! Его решения и советы были всегда такими же скорыми, как его походка, но всегда аргументированными и непреложными, а бороться за них он умел до конца. Он помогал нам и словом и делом.

Его помощь была активной и своевременной — касалось ли это решения чисто научного вопроса или добычи какого-либо редкого строительного материала или добавочных ассигнований. Его небольшие ясные глаза обладали удивительной зоркостью. Как часто он подсказывал нам что-то упущенное, обращая внимание на забытое!

Резкий, непримиримый, он умел быть настойчивым и доказательным буквально во всех инстанциях, когда дело касалось памятников. И благодаря ему очень многое в пригородах было сделано раньше и точнее, чем, казалось бы, позволяли обстоятельства.

Правда, судьба пригородных дворцов тогда была в центре внимания самой широкой общественности. Это ощутилось сразу же после их освобождения и известий о чудовищных разрушениях.

18 февраля в Доме архитектора состоялось первое заседание, посвященное вопросам их восстановления. Основной доклад Белехова и наши содоклады по всем пригородам прошли в битком набитом зале, вызвали огромный интерес, горячее обсуждение. Известия о дворцах, об их состоянии печатались в газетах, пе-

редавались по радио. Вывод был сделан: все пригороды восстановимы, правда, в разной мере.

Предстояли восстановительные работы, по своим масштабам не имеющие прецедентов, и начались они еще во время войны.

Все пригородные парки и дворцы были приблизительно в одинаковых условиях: везде минные поля, мертвые деревья и руины, руины...

Но все же Петергоф находился в несколько особом положении. Города Пушкин, Павловск и Гатчина в период фашистской оккупации оставались населенными пунктами. Там были наши люди. И они смогли оказать большую помощь как свидетели разрушений и краж музейного имущества. Многое по их указаниям даже удалось найти или, по крайней мере, выяснить, когда и куда отправлялось украденное фашистами.

Петергоф же оставался немым. Он, сразу превращенный фашистами в особо укрепленный пункт, оказался от всего и всех изолированным. Жители Петергофа на третий же день после его захвата были выселены, и тому, что происходило там, свидетелей не было.

Поэтому история его разрушений осталась неясной, не было и направляющих сведений об украденном музейном имуществе. Опрос тех свидетелей, которых удалось тогда разыскать, мало что дал.

Выяснили только, что Большой дворец загорелся от снаряда, попавшего в церковный флигель в день захвата Петергофа, и что фашисты запретили нашим тушить пожар под страхом расстрела. Говорили, что он горел три дня, и когда жителей угоняли из Петергофа, они все еще видели над ним зарево...

Видимо, очень многое действительно сгорело вместе с дворцом. Позже, при разборке руин, часто приходилось узнавать знакомые вещи по обгорелым обломкам и осколкам. Но, конечно, очень многое было и раскрадено.

В других пригородах дворцы были подожжены фашистами при их отступлении и еще до этого основательно разграблены. Видимо, поэтому позже, при розысках украденного музейного имущества на путях бегства фашистов, в Прибалтике и Восточной Пруссии, петергофских вещей было найдено несравнимо меньше, чем принадлежащих другим пригородам.

Но тогда, весной 1944 года, об этом и думать еще не приходилось. Нужно было на местах спасать то, что еще можно было спасти, и в первую очередь задержать дальнейшее разрушение зданий.

Перед этим следовало расчистить территории парков от мин и завалов, привести их в пригодное для работ состояние. Эта задача была общей для всех пригородов, и повсюду она была очень трудной.

Но ранней весной, когда еще все утопало в снегу (а весна в том году была поздняя), нужно было хоть в какой-то мере разобраться в характере этих разрушений. И все мы, «пригородники», при малейшей возможности стремились попасть на свои объекты, хоть это тоже было не просто. Наше руководство не могло обеспечивать нас каким бы то ни было транспортом. Мы все имели только пропуска в эти тогда еще закрытые зоны и документы, по которым нас обязаны были брать любые машины, идущие в нужном направлении. Например, чтобы мне попасть в Петергоф, нужно было добраться до 4-го километра от

Ленинграда (бывшей больницы Фореля) и там, на КПП, ждать, пока меня возьмет какая-либо военная или гражданская попутная машина. Главным образом это были грузовики с самым разнообразным грузом, и далеко не всегда удавалось ехать в кабине. Но возможность поместиться — пусть на оружии или строительных материалах — уже была удачей.

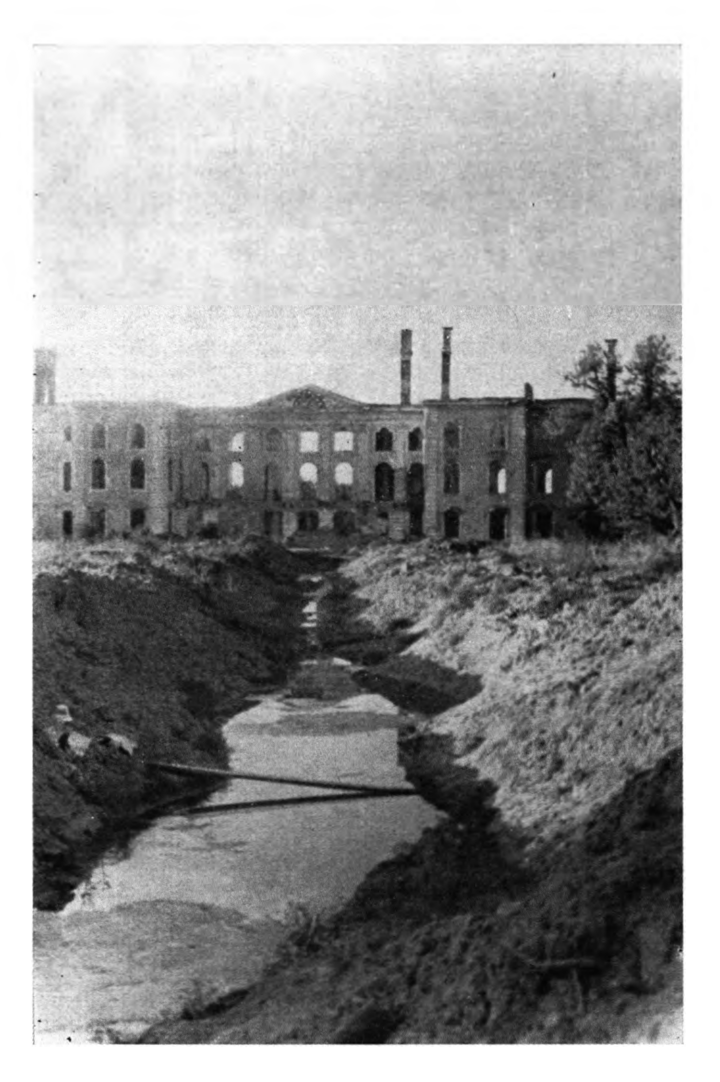
Так же ездили «к себе» и все остальные «пригородники». Кстати, наше начальство отнюдь не принуждало нас к этим поездкам, считая, что у нас и в Ленинграде хватает дела. Но, пользуясь полученными документами, мы все упорно ездили, так как каждому из нас очень хотелось скорей делать то, что возможно. А «целенаправленные» машины, специально для нас, отправлялись из Ленинграда тогда еще очень редко. Правда, поездки эти стали не только сложными, особенно поближе к весне.

Весною 1944 года стали опасными даже те дороги, по которым спокойно ходили машины зимой. Правда, и тогда по сторонам дорог все еще стояли большие надписи: «Не заезжай на обочины, смерть!» Но с солнечными днями начал таять снежный покров на дорогах и выявляться «летнее минирование». Поэтому и на дорогах порой подрывались машины.

В один из ясных, солнечных апрельских дней приехал в Петергоф небольшой автобус с архитекторами. Помнится, среди них были А. А. Оль, Н. Н. Белехов и В. И. Пилявский. Это была комиссия, которая, сколько было тогда возможно, подробно ознакомилась с состоянием дворцов. Уезжали они еще засветло. И я ехала с ними в Ленинград. Водитель вел машину осторожно, на обочины не заезжал и не пытался обогнать так же неспешно и аккуратно шедший впе-

реди грузовик. Внезапно раздался страшный грохот, мелькнуло пламя. У нас на глазах этот грузовик подбросило вверх и буквально разорвало на части. Это было совершенно неожиданно и поэтому особенно страшно. Мы только проехали Стрельну, и дорога в этой части была уже давно и хорошо «освоена». Двоих тяжело раненых мы взяли с собой и довезли еще живыми до больницы в Ленинград. Это были сотрудники какого-то научно-исследовательского института, ездившие на обследование «своих» руин в Старом Петергофе.

И вот, вспоминая те дни, по существу очень трудные и даже страшные, нельзя не вспомнить, как в тех заминированных, заснеженных, пустынных, казалось, умерших местах состоялся праздник. Да, первый советский наш праздник на только что освобожденной от фашистов, оскверненной и изуродованной ими земле. Это было 8 марта, в день, который был отмечен в Петергофе среди еще жестоких снегов, среди мин и руин. Тогда там еще не было жителей, но были уже части МПВО, воинские части, действовал райком ВКП(б), райисполком, райком комсомола. Все коекак ютились в руинах. Но для праздника была специально расчищена от фашистского мусора одна из сохранившихся комнат флигеля «за гербом» Большого дворца. Там горели карбидовые лампы, откуда-то привезли патефон. Собрались девушки МПВО, молодые солдаты, петергофские комсомольцы, работники райкома и райисполкома. Помнится, инициатором и устроителем этого праздника была секретарь райкома комсомола Мария Алексеевна Королькова, а тогда просто Машенька, ясноглазая, румяная, очень мягкая и спокойная, вместе с тем очень энергичная, собран-



Противотанковый ров в Верхнем саду. Фотография 1944 г.

ная, в дальнейшем активнейший организатор комсомольских воскресников при восстановлении дворцов и парков, немало сделавшая и своими руками (позже, в течение тринадцати лет она заведовала отделом культуры Петродворцового райисполкома и сейчас является активным участником жизни «города фонтанов»). Многие из присутствующих не видели Петергофа до разрушений — я рассказала им и о том, каким он был, и о задачах восстановления.

Угощение какое-то было, конечно, очень скромное и скудное, но потом танцевали и пели наши любимые песни, а у одного из солдат была гармонь, и он, играя

Руины Большого дворца со стороны Верхнего сада. Фотография ТАСС 1944 г.



на ней, очень украсил этот праздник. Было холодно, все были закутаны и танцевали в валенках. Как далеко тогда было до сегодняшних блистательных праздников Петродворца! Но этот первый был наполнен готовностью к борьбе с разрухой и запустеньем, верой в Победу.

Только когда сошел снег, в полной мере открылось, чем стал Петергоф. Его парки, особенно в приморской части, были превращены фашистами в укрепленную и густо заминированную зону, перекопаны блиндажами, опутаны колючей проволокой. Многие аллеи превратились в противотанковые завалы, газоны — в противопехотные минные поля.

А вокруг сожженного дворца Марли, за которым проходил передний край фашистской обороны, минирование оказалось настолько плотным, что буквально некуда было ногу поставить.

Не только парки, но и развалины города были заминированы. Следовало в первую очередь обезопасить территорию города, чтобы он мог принять людей, снова стать жилым. Освобожденный от фашистских мин Петергоф возрождался уже под именем Петродворца.

Постепенно жители возвращались в свой город. К лету 1944 года вернулись и многие работники Дирекции дворцов-музеев. Среди них были научные сотрудники — Марина Викторовна Андреева, Варвара Ивановна Слодкевич, Елена Владимировна Григорьева, прекрасно знавшие все памятники Петергофа, что было тогда особенно важно. В августе 1944 года Дирекцию возглавил вернувшийся с фронта после тяжелого ранения Яков Ильич Шурыгин, в довоенное время — заведующий научной ее частью.

С жильем приходилось устраиваться на первое время кое-как... Единственным более или менее уцелевшим зданием был так называемый «Корпус за гербом», расположенный вдоль Верхнего сада, в прошлом — одно из служебных зданий Дирекции. Там было выбрано несколько сравнительно целых помещений, которые стали для нас жильем и рабочим местом. Они находились в разных концах большого полуразрушенного дома, где по ночам на чердаке ужасно орали прижившиеся там совы, а летучие мыши шарахались по коридорам целыми стаями.

Но все это не мешало работать в полную силу и на особом душевном подъеме, так как впереди было восстановление.

В этот период мы работали бок о бок с саперами. Значение их в деле восстановления трудно переоценить. Разминирование всей территории от Ленинграда до Ораниенбаума проводилось инженерными частями Краснознаменного Балтийского флота. Начальник всей этой «полосы разминирования» инженер-майор Глеб Александрович Иванов и ведавший территорией парков капитан Петр Васильевич Ельшин включились в наше дело, по существу, как непосредственные его участники. Они следили за тем, чтобы все саперы прошли наш инструктаж, знали бы все места, где им надлежало быть особенно осторожными и внимательными.

Были они очень разными людьми — начальник полосы и начальник участка. Иванов — ладный, красивый, веселый, какой-то особенно открытый и жизнерадостный. А Ельшин — очень высокий, медлительный во всех своих размеренных, точных движениях, мрачноватый и немногословный. Один из них



Марли зимой 1944 г. Фотография ТАСС.

до войны — главный инженер Выборга, второй — гидротехник, саратовец. Но оба они одинаково горячо относились к Петергофу, одинаково бережно — к нам.

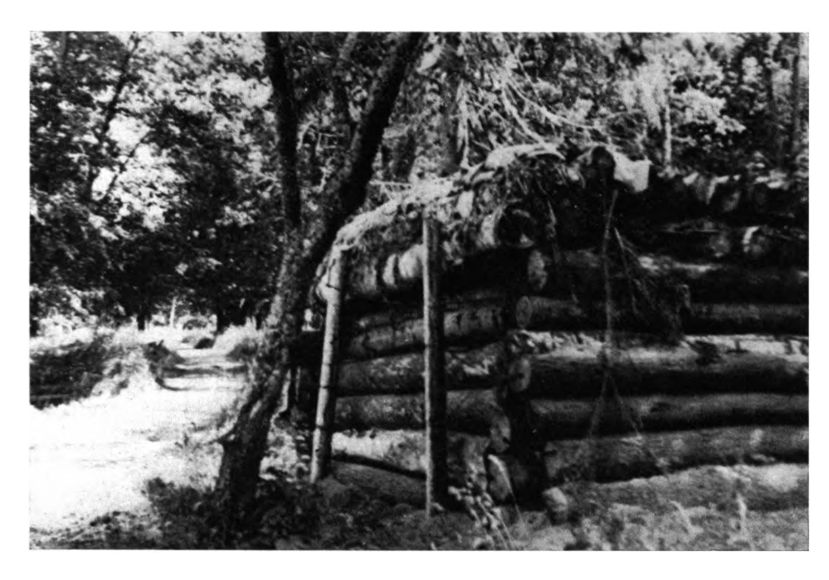
К инженер-майору Иванову я пришла прямо в его штаб, располагавшийся в одном из маленьких деревянных домиков, чудом уцелевших с западной стороны Верхнего сада, предъявила документы, мы обо всем переговорили, и он мне сказал, что начальником нашего участка № 2, то есть парков в целом, является Ельшин и он будет предупрежден о нашей предстоящей совместной работе. Знакомство с Ельшиным произошло на следующий же день при не очень обычных обстоятельствах.

Стоял апрель, еще снежный и холодный в том 1944 году, но снег уже подтаивал, и наконец-то можно стало хотя бы отчасти увидеть то, во что превратились сады и парки Петергофа. В эти солнечные весенние, хоть еще и холодные дни уже можно было с аллей рассмотреть внутренность многочисленных вражеских землянок. Фашисты, прятавшиеся в них, стремились устроить себе «уют», натаскивая туда то, что сохранилось от дворцового имущества, — стулья, банкетки, маленькие столики. Многие из таких заботливо обставленных землянок располагались на заминированных и еще не обезвреженных территориях. Тогда, в апреле, приходилось в большинстве случаев еще только замечать, где есть дворцовые вещи. Вот с этой же целью предварительного осмотра и розыска довелось мне идти к Марли — по Приморской аллее, мимо особо укрепленной противником территории бывшего марлинского фруктового сада. Здесь оккупанты вдоль морского берега через каждые 30—50 метров соорудили огневые точки, а сад был превращен в сплошной оборонительный рубеж, на котором в несколько рядов шли проволочные заграждения, окопы, дзоты. Все это под талым снегом казалось просто хаосом непонятных сооружений. И вдруг в одной из землянок, далеких от аллеи, увиделась — или только померещилась — золоченая, прихотливо изогнутая ножка стула, явно дворцового.

Впереди виднелся обугленный остов маленького, когда-то уютного дворца Марли. Слева зловеще мерцал замусоренный, черный пруд, некогда отражавший в чистых своих водах прелестный, строгий и гармоничный облик погибшего петровского дворца. Было тихо, пустынно и немного страшно.

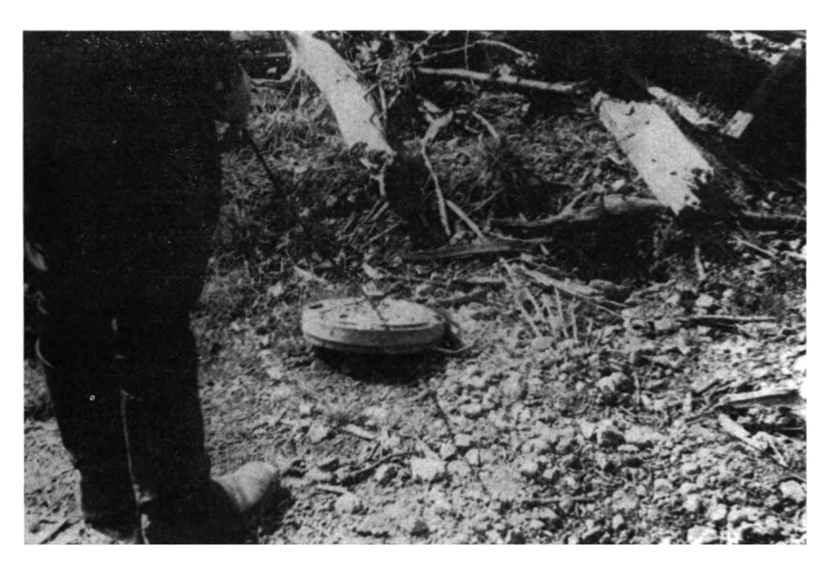
Землянку уже заливало водой. Захотелось вынуть оттуда стул. Как будто бы и ничего не мешало. Здесь не было уже привычной надписи «Achtung!Minen!». Правда, посредине всей этой территории на столбике красовалась крупная немецкая готическая надпись: какое-то очень длинное немецкое слово. Подумалось только: почему так много всяких проволок — и колючих и не колючих, торчащих из подтаявшего снега? И еще: на всякий случай надо постараться их не задевать!.. Ну, что ж, первая проволока благополучно перешагнута... И вдруг сердитый окрик с аллеи: «Стойте на месте!» На аллее неизвестно откуда оказался очень высокий человек в военной форме, с миноискателем в руке. Стало ясно: это и есть Ельшин.

Один из фашистских дотов в парке Александрия. Фотография 1944 г.



Очень медленно и осторожно он подошел ко мне, вывел на аллею, указывая, куда ставить ноги. Потом спросил, что мне было там нужно. Спросил он меня сердито, лицо у него было мрачное, и вообще казалось, что он с трудом удерживается от более серьезных выражений. Я показала на видневшуюся золоченую ножку стула. Он принес этот злосчастный стул с очень большими предосторожностями, проверяя путь миноискателем дважды или трижды по дороге к нему, что-то вынимая из земли. Потом я была посажена на этот стул, теперь стоящий на аллее, и покорно выслушала очень жесткое нравоучение. В нем было сказано, что если уж в заминированных местах шатаются такие неграмотные личности, так они долж-

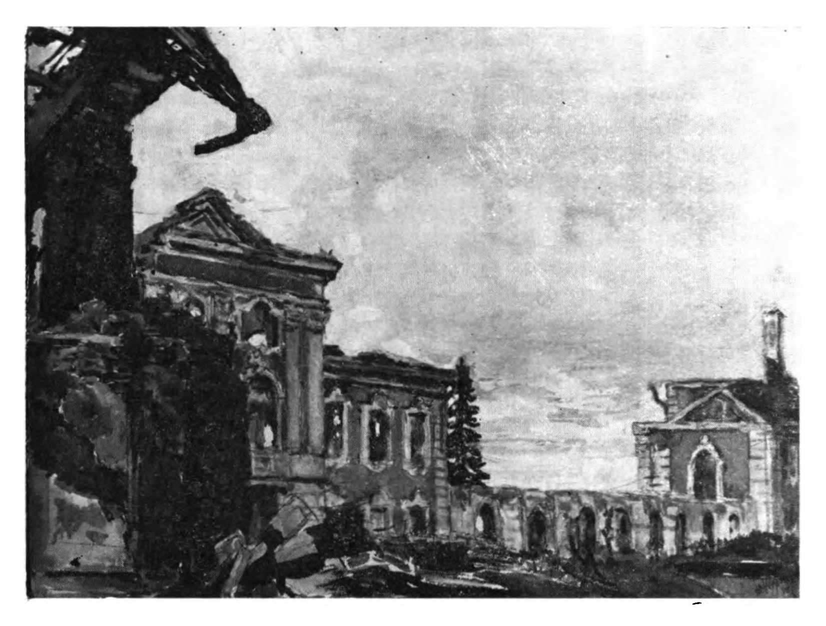
Нашли еще одну мину. Фотография 1944 г.



ны понять, что если где-либо есть проволоки и непонятная надпись, то лучше туда не соваться. Было также довольно сурово объяснено, что если б я задела хоть одну из этих проволок, то не только сама, но и вся эта территория взлетела бы к небу. Что это была за комбинация взрывных средств, я не уточняла, а Ельшину просто сказала: «спасибо». Но с тех пор мы стали соратниками и друзьями. Сдружила нас и постоянная опасность. Ведь даже опытные саперы подрывались на густых и сложных для прочтения минных полях наших парков. По данным Г. А. Иванова при разминировании Петергофа погибло более пятнадцати человек, а тяжело раненых было около двадцати.

Погибших саперов хоронили вдоль дороги у бывшего аэродрома, теперь застроенного зданиями. Потом они были все вместе перезахоронены на возвышенности, у дороги, идущей на Старый Петергоф. Там сейчас мемориал этих тружеников войны, отдавших свою жизнь за возрождение Петергофа, первых борцов за возвращение его красоты. И о них забыть нельзя.

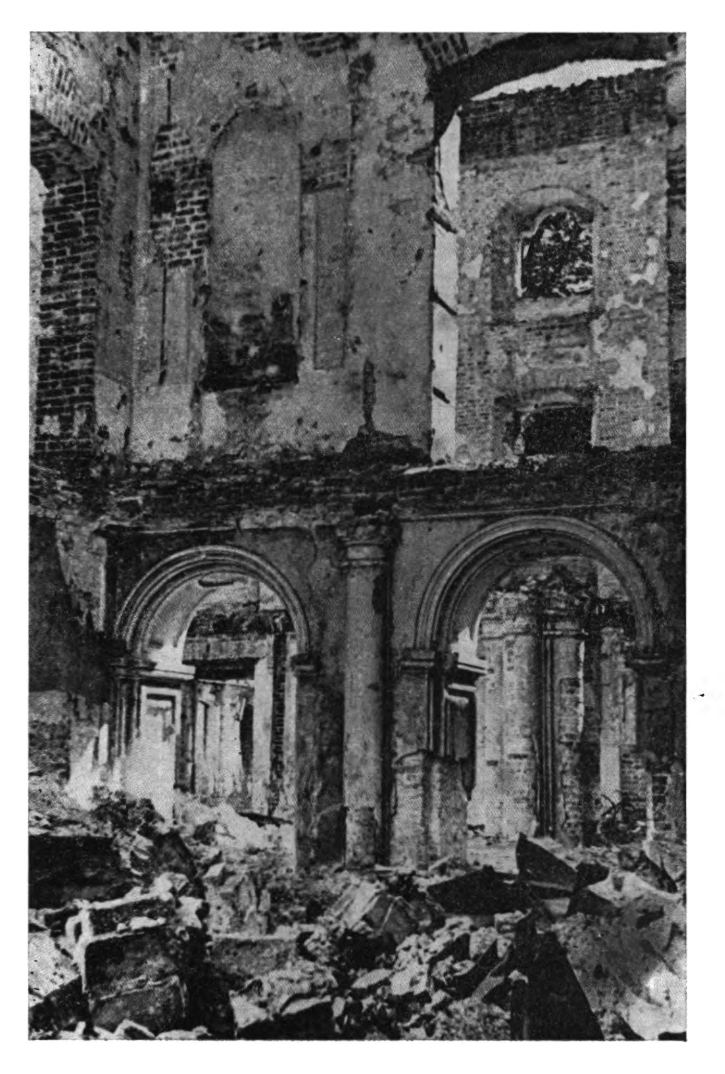
По существу, мы все там ходили рядом со смертью. Но саперы оберегали нас самым тщательным образом. Не раз приходилось выслушивать увещания «никуда не ходить одним, без саперов». И мы стали работать вместе. Даже последовательность мест разминирования устанавливалась нами совместно. Так же просматривались руины и подвалы дворцовых зданий, где порой находились одновременно остатки музейных вещей и всяческие взрывные «сюрпризы». Чтобы все просмотреть скорей, обычно в такие «разведки» ходили по двое — сапер и музейный работник.



Ю. М. Непринцев. Руины Большого дворца со стороны Верхнего сада. Гуашь. 1945.

А в штабе саперов «засекался квадрат» этого очередного розыска на случай подрыва.

Как-то осматривая громадные подвалы Большого дворца, мы с майором Ивановым нашли в дальнем углу одну из бронзовых золоченых масок Самсоньевского канала — драгоценный и тогда единственный эталон, по которому можно было повторить остальные, утраченные. Она была тяжелой, двухпудовой, и мы оттуда с трудом вынесли ее, передавая друг другу через неразорвавшийся снаряд, обнаруженный на пути к входу в подвал. Его следовало бы подорвать на



Руины Большого дворца. Фотография 1944 г. М. А. Величко.

месте (неизвестно, как повел бы он себя при прикосновении). Но если б он был подорван, еще часть и так растерзанного дворца неизбежно бы обрушилась... На следующий день снаряд исчез, изъятый с огромным риском. И как много было таких случаев! ..

По данным Г. А. Иванова саперами в одном только Петергофе (Старом и Новом) было разминировано до 35 тысяч различных мин и «сюрпризов» и уничтожено на месте до 15 тысяч снарядов, бомб и других опасных боеприпасов, а всего — 56858 взрывных единиц. В числе усложняющих разминирование моментов инженер-майор указывает:

1) Особую густоту минирования.
2) Обилие неразорвавшихся артснарядов, мин и авиабомб, представляющих особую опасность.
3) Густую, высокую траву.
4) Массу всяких неожиданных «сюрпризов» в полуразрушенных зданиях.
5) Завалы от срубленных деревьев.
6) Хаос развалин дворцов и других строений.

Саперы, уходя, предупредили, что за абсолютную «чистоту» разминирования ручаться нельзя. Ведь многие завалы и руины лежали неразобранными, а некоторые подземные сооружения оставались недоступными для детальных проверок.

В дальнейшем, при восстановлении фонтанов, это было, конечно, принято во внимание, и дополнительные проверки «на мины» оказались действительно необходимыми.

Но тогда, к августу 1944 года, было сделано основное, парки уже не угрожали смертью на каждом шагу, и мы могли начинать свою работу. При-

близительно одновременно закончилось разминирование и в других пригородах. И повсюду также музейные работники прошли вместе с саперами эти первые шаги на пути восстановления.

В том же 1944 году начали возвращаться наши товарищи из тыловых хранилищ. Среди них Вера Владимировна Лемус, один из крупнейших наших специалистов по созданию музейных экспозиций, и Анатолий Михайлович Кучумов, изучивший все пригородные дворцы с их огромными фондами до мельчайших деталей. Позже, при восстановлении тех или

А. В. Каплун. Руины Большого дворца. Гуашь. 1945.



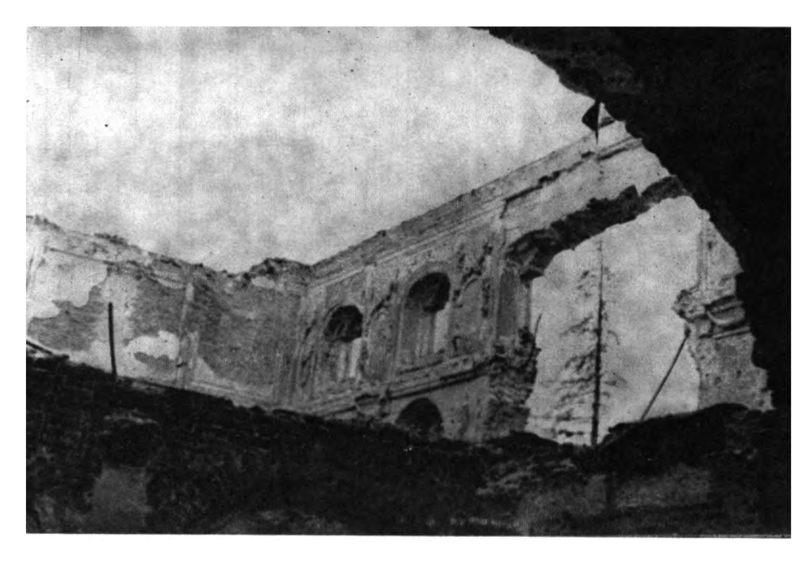
иных музейных интерьеров, не раз приходилось обращаться к его феноменальной памяти и глубокому знанию вещей. Но до этого было еще далеко. После Победы осуществила перевоз в Ленинград эвакуированного дворцового имущества Г. Д. Нетунахина, а он возглавил организованное в г. Пушкине Центральное хранилище пригородных дворцов-музеев.

Все дело хранения, реставрации и подготовки вещей к экспозициям перешло в надежные руки вернувшихся товарищей.

С чего начать?

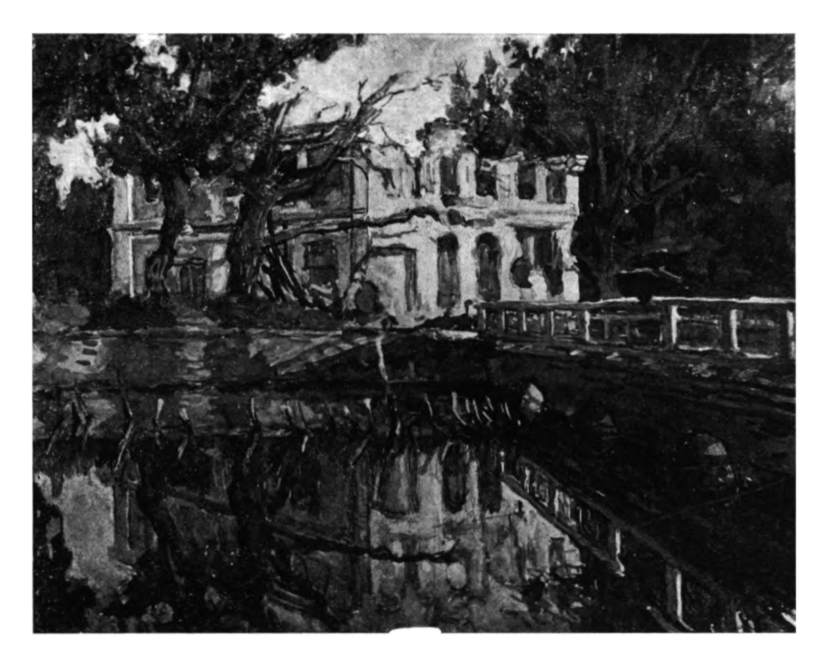
После разминирования парков встала задача прежде всего привести в порядок всю территорию, разобрать доты, блиндажи, завалы, засыпать землянки и траншеи, убрать десятки километров колючей проволоки — да трудно сейчас перечислить все то, от чего следовало освободить парки. Их расчистка явилась громадной по объему, тяжелейшей работой. Конечно, справиться с ней только силами парковых рабочих нечего было и думать.

В этом деле помогли воинские части, МПВО, но особенно большую роль сыграли многолюдные комсомольские воскресники, в которых участвовали, помимо местных жителей, и ленинградцы. К нам приезжали работать по две тысячи человек одновременно. Не хватало лопат, тачек, носилок, но всегда люди сами находили из этого целесообразный выход, решали, как работать, чтобы их труд не пропал даром.



В руинах Большого дворца. Фотография 1945 г. А. Н. Кузьмина

Например, при разборе завалов в руинах Большого дворца, которые вдобавок нужно было разбирать осторожно, вынимая и откладывая обломки и остатки вещей, люди выстроились длинной цепью, по которой и передавался один кирпич за другим. Вручную были разобраны и засыпаны доты, блиндажи и траншеи, уродовавшие парк, а их оказалось больше трех сотен. Так же был засыпан громадный противотанковый ров в Верхнем саду. Но и после расчистки парки оставались еще неузнаваемыми. Да, пожалуй, только тогда выявилось полностью, до какой степени они были изувечены. Не раз приходилось, стоя по пояс среди неправдоподобно высокой травы, каких-то лопухов и репейников, которыми



Ю. М. Непринцев. Руины Марли. Гуашь. 1944.

заросли парки, искать пни срубленных деревьев, тщетно пытаясь хоть по ним определить, где же здесь пролегала аллея. Многие из них пришлось прокладывать заново, руководствуясь уже не «натурой», а довоенной топографической съемкой. Когда же постепенно из этих неузнаваемых мест стал высвобождаться, проступать былой облик Нижнего парка, как далеко ему было до прежней его красоты!

Фашисты вырубили и загубили в петергофских парках свыше тридцати тысяч деревьев — то есть

около трети общего их количества. Некоторые аллеи погибли почти полностью. И среди них особенно пострадала Марлинская аллея — одна из главных, пересекающих весь Нижний парк. Вся восточная ее половина — от Самсоньевского канала до парка Александрия — была уничтожена. Фашисты срубили все окаймлявшие ее вековые липы и повалили их тут же, на аллею, превратив ее в противотанковый завал.

С чего же начать восстановление?

Этот вопрос встал перед всеми пригородами, когда их парки в основном были расчищены и когда выявилась повсюду степень причиненных им разрушений. Каждый пригород выбирал первый объект работ согласно возможностям того времени.

Противотанковый завал на Марлинской аллее. Фотография 1944 г.



И у нас, в Петродворце, этот вопрос очень не просто решался. Нужно было сделать что-то крупное, заметное, могущее служить доказательством, что парки живы, что возрождение их возможно.

Начать прямо с фонтанов мы не могли: еще шла война, не было специалистов, не хватало рабочих.

И решили начать с Марлинской аллеи, этой страшной ее восточной половины. Раньше было на ней тысяча пятьдесят лип. Все они лежали в завале, а их пни оставались на местах. Восстановить аллею значило не только освободить ее от поваленных деревьев, но и посадить вновь молодые липы на места оставшихся пней.

Разборка завала оказалась прямо-таки адской работой, но ее одолели. Дальше нужно было корчевать пни. Но справиться и с этим делом вручную было уже совсем немыслимо.

Решили попробовать избавиться от пней взрывным способом. Здесь пришла на помощь МПВО. Под каждый пень заложили взрывчатку. Все пни на каждой стороне аллеи были соединены бикфордовым шнуром, и... страшно вспомнить, что из этого получилось! Взрывы, один за другим, сотрясали окрестность, а огромные пни вековых лип, вместе с комьями земли взлетали высоко в небо и падали в самых неожиданных местах...

Когда мы с Шурыгиным пришли проверить результаты этой необычной «корчевки», нас обуял ужас: аллея вновь стала непроходимым хаосом, и вокруг все было разворочено.

Все, кто это видел, ужасно ругали нас и говорили, что с Марлинской аллеей теперь вовек не разобраться...



Ю. М. Непринцев. В Нижнем парке летом 1944 года. Акварель. 1944.

Но весной 1945 года, когда парки готовились к первому своему послевоенному открытию, зачастую все местные учреждения в полном составе выходили к нам на работу. Были дни, когда и весь автотранспорт Петродворца был занят в парках. Вывозили валежник, сухостой, слежавшийся лист, накопившийся за четыре года, разобранные завалы. Вывозили и пни Марлинской аллеи. Помнится, что для этого понадобилось около трехсот машинодней. А на воскресниках и в послерабочие часы местные жители постепенно очистили аллею от остатков пней и засыпали образовавшиеся громадные ямы.

Не так-то просто было тогда и достать липы, чтобы вновь засадить аллею. Но в конце концов

Комсомольский субботник в Нижнем парке летом 1945 г. Фотография.



тысяча пятьдесят семилетних лип стали на места утраченных. Сажали их все парковые работники под руководством наших старых, опытных садовников — Яковлева и Рассказова, буквально не покладая рук.

За молодыми деревцами очень ухаживали. Водопровода в парках еще не было, воду развозили в бочках, поливали липы вручную. И все они прижились...

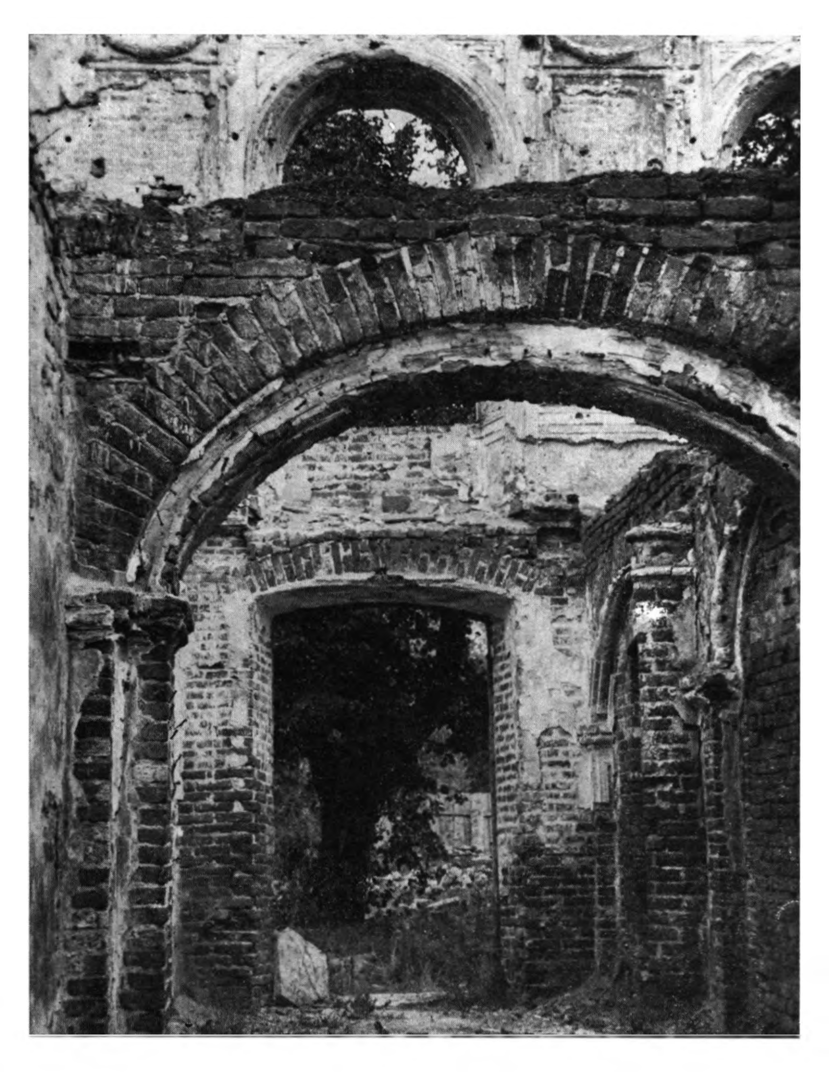
Сейчас она очень красива — новая Марлинская аллея. Липы ее выросли, окрепли и, подстриженные, как полагалось в XVIII веке, придали ей особую торжественность. Уже трудно поверить даже собственным воспоминаниям о том мрачном хаосе, из которого она возродилась.

Летом 1945 года Нижний парк был впервые открыт для посетителей, но еще без фонтанов, еще в руинах. Несмотря на все наши труды и старания, облик его оставался глубоко трагичным. И только Марлинская аллея, осененная нежной листвой своих новых лип, еще маленьких, слабых, трогательно юных, вставала первой радостью среди разрушений, первым залогом возвращения к жизни этих разоренных мест.

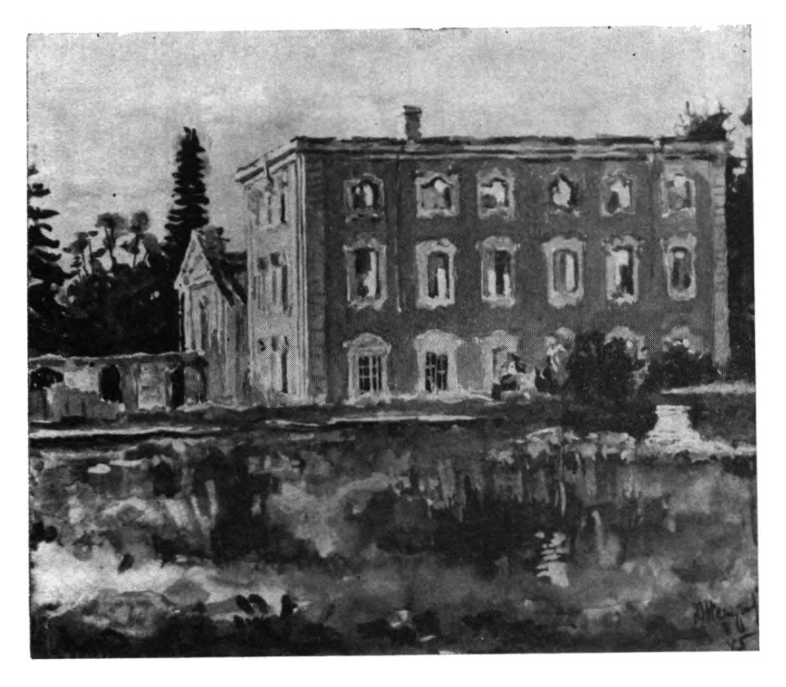
Попутно с парковыми работами проводились и самые неотложные мероприятия по зданиям. Их развалины, лишенные кровель, стояли открытыми всем ветрам и дождям. Нужно было сберечь их пока хотя бы от дальнейших разрушений.

Руины укреплялись, дверные и оконные проемы заколачивались досками, а где возможно, наводились временные кровли.

При этом особенное внимание было уделено сбору сохранившихся деталей архитектурных отделок.

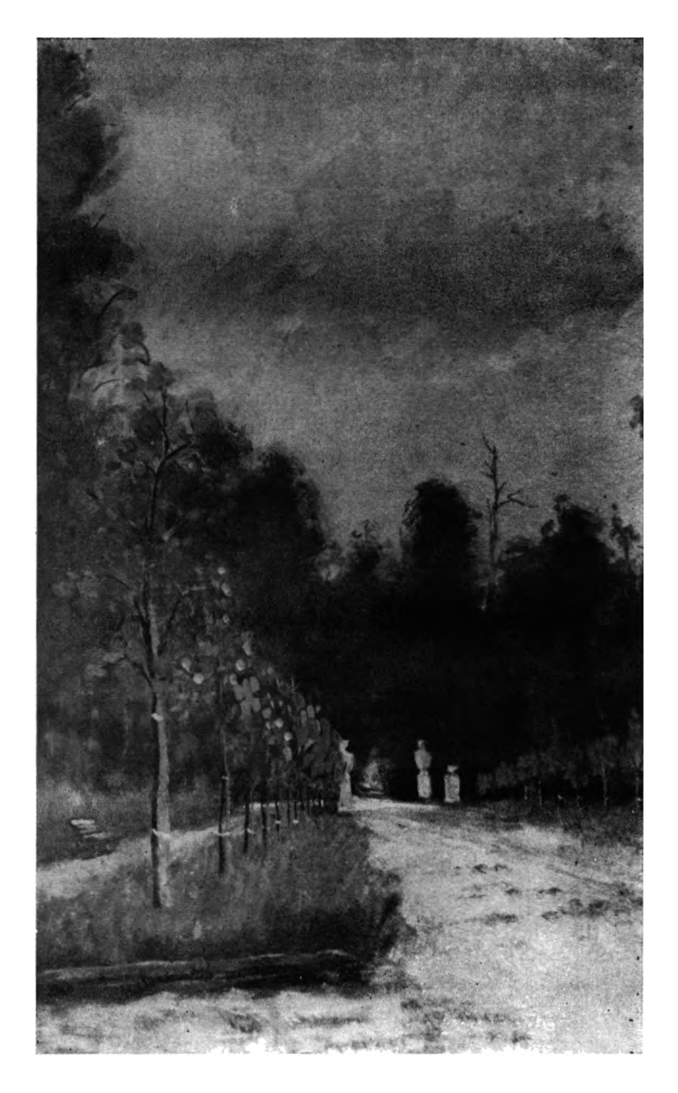


В руинах Большого дворца. Фотография 1945 г. А. Н. Кузьмина.



Ю. М. Непринцев. В Верхнем саду. Акварель. 1945.

Остатки лепки и резьбы — все, что можно было извлечь из руин, все, что можно было снять с ненадежных, полуразрушенных стен, — собирались в «хранилище фрагментов», организованном в единственном нашем «обжитом» доме — «Корпусе за гербом». Там все это обрабатывалось, систематизировалось и сохранялось для будущих восстановительных работ. Детали брались на учет, как и любое другое музейное имущество. При их инвентаризации записывалось подробно, какому дворцу, какому залу.



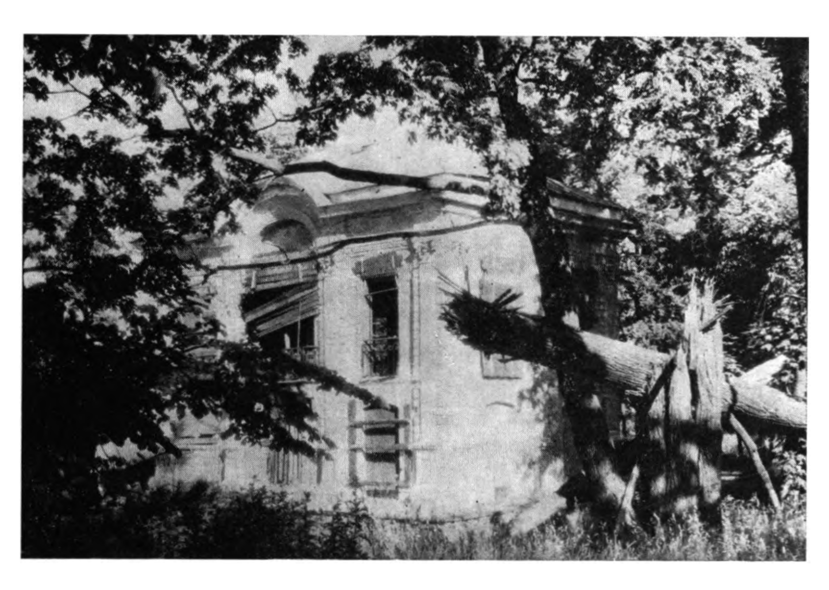
Ю. Н. Тулин. Восстановленная Марлинская аллея. Гуашь. 1945.

какой стене принадлежит каждая из них. Для непосвященного в этом хранилище были только обломки, но все они впоследствии сыграли свою роль как драгоценные эталоны для реставраторов. Такие хранилища были организованы во всех пригородах. И повсюду от них в значительной мере зависел успех восстановления.

В те времена каждый из нас, друзей по Исаакию, был очень загружен, и встречаться удавалось не часто. Но все же доводилось бывать друг у друга, делиться новым, горьким и трудным опытом работы, советоваться, сравнивать положение.

Помогали этому и общие совещания в Ленинграде, у Б. И. Загурского, где намечалась последовательность первых восстановительных работ, определялись материальные возможности.

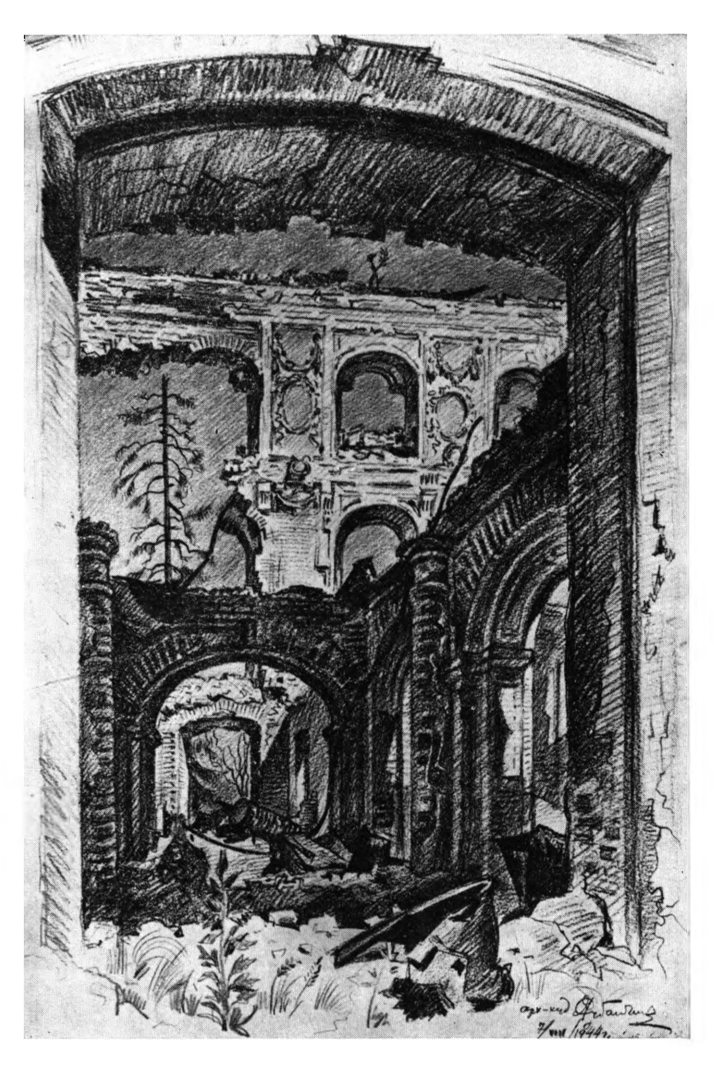
Повсюду открывалась картина тяжелых разрушений. Но единственным безнадежным представлялся лишь Гатчинский дворец. С виду он казался совсем целым, даже наружные двери его сохранились, их можно было открыть и переступить порог, но лишь для того, чтобы увидеть, как все внутри уничтожено пожаром. И при малейшем прикосновении к мраморной отделке стен внутри здания она рассыпалась в прах. Там все проваливалось и отваливалось, и повсюду царил такой хаос разрушения, что не было никакой возможности восстановления многочисленных интерьеров этого громадного и сложного по отделке здания. Там лишь были сняты с мест, закреплены специальными составами и помещены в хранилище наиболее ценные архитектурные детали. Об этом позаботилась С. Н. Балаева. Но этим пришлось ограничиться.



Руины Эрмитажа летом 1944 г. Фотография.

Зато она и директор гатчинских парков Анатолий Николаевич Роткевич первыми открыли в 1945 году в нескольких уцелевших служебных помещениях дворца выставку, посвященную истории Гатчины. А открытие парка у них состоялось еще летом 1944 года.

Давно уже нет с нами С. Н. Балаевой, которую по справедливости можно было назвать душой Гатчины. Она скончалась в 1959 году, отдав Гатчине почти сорок лет жизни и умного, целеустремленного служения своему делу, оставив по себе глубокую и светлую память у всех, кто работал с нею. Ведь в те нелегкие первые послевоенные годы все мы обраща-



Я. Д. Рубанчик. Руины Большого дворца. Карандаш. 1944.

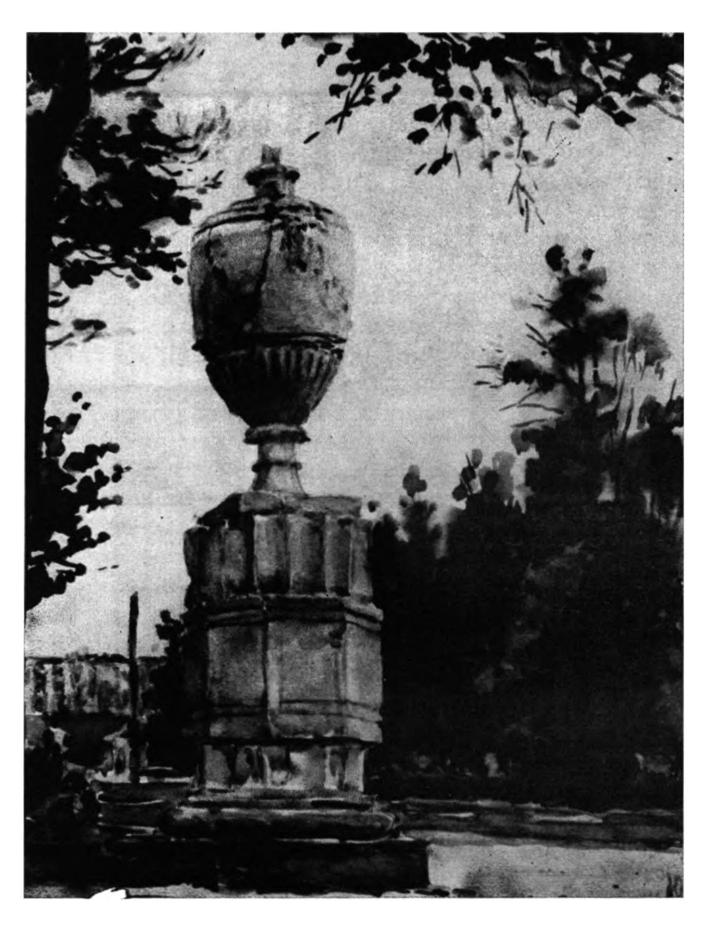
лись к ней, к ее опыту, и многое в наших реставрационных затруднениях облегчали ее советы и помощь...

Очень большую роль в деле восстановления сыграла также работа Анны Ивановны Зеленовой, директора Павловского дворца-музея и парка. Она приняла Павловский дворец, на вид очень, почти безнадежно, разрушенным. Но его руины, по существу, сохранили возможность реставрации. Она сумела организовать и осуществить тщательный сбор деталей, их систематизацию, сразу же прекрасно поставить научную подготовку восстановления. А сама методика реставрации, разработанная ею для дворца и для парка, во многом послужила и другим пригородам.

В городе Пушкине под руководством Е. Л. Туровой прежде всего восстанавливались памятные пушкинские места. Екатерининский дворец мы все считали самым «благополучным», то есть наименее разрушенным. Но первоочередными на реставрацию там стали Камеронова галерея, некоторые парковые павильоны и Агатовые комнаты.

Мы же, в Петродворце, естественно, должны были прежде всех дворцов восстановить фонтаны, так как от них зависела жизнь всего ансамбля. Это были планы, утвержденные на ближайшие годы. А пока, в 1945 году, вскоре после великого Дня Победы, все пригородные парки были открыты, хотя, конечно, еще все в них напоминало о войне.

Какими они были тогда, в еще полуразрушенном состоянии, можно судить не только по фотографиям М. Г. Гасилова и М. А. Величко, работавших в самых опасных условиях, и В. В. Стрекалова, зафик-



Ю. М. Непринцев. Уцелевшая ваза Марлинской аллеи.
Акварель. 1945.

сировавшего первые восстановительные работы У каждого пригорода оказались свои энтузиасты — художники и архитекторы, запечатлевшие их облик.

Гатчину рисовал В. А. Яковлев, Павловск — архитектор Ф. Ф. Олейник, выразительная серия литографий города Пушкина и Петродворца, созданная архитектором Я. Д. Рубанчиком, дополнилась акварелями и гуашами Ю. Н. Тулина, В. Ф. Загонека и Е. П. Рубина — тогда еще студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры.

В Петергофе же первый художник появился очень рано, одновременно с саперами. Это был москвич Р. Ф. Житков — тогда участник Студии военных художников имени М. Б. Грекова, работавший у нас буквально на минных полях. Он создал интереснейшую и единственную в своем роде серию рисунков и литографий, характеризующих Петергоф почти сразу после освобождения. А в 1945 году нам приходилось постоянно беспокоиться за художника А. В. Каплуна, так как он подчас выбирал для своей работы места еще очень «ненадежные». Он работал особенно много; его серия литографий, посвященная Петергофу, отличается выразительностью и достоверностью.

Тогда же, в 1945 году, к нам перешла из города Пушкина уже упомянутая группа молодых художников-студентов. Они были приглашены зафиксировать состояние ряда памятников Петергофа по специальному плану, составленному Дирекцией дворцов-музеев. Их работы — акварели и гуаши — не только точны, но и очень эмоциональны. Они представляют особый интерес как единственная серия, выполненная тогда в цвете.

Почти все эти произведения, сейчас сконцентрированные в пригородных музеях, являются ценнейшим вкладом в их иконографию.

Но мало того, все они, по существу, были и призывом к восстановлению.

Так вокруг пригородов сплачивался все более широкий круг людей самых различных профессий и специальностей, относящихся к возрождению как к своему кровному делу. Все они отстаивали жизнь памятников по-разному, каждый как умел и мог: одни — непосредственно делом, другие способствовали этому делу кистью и словом.

Кровная связь произведений искусства с людьми ощущалась тогда, среди мин и руин, с особой силой. И многие из памятников стали еще дороже и значительнее после того, что было пережито людьми за них и вместе с ними...

Особенно ощущалось это во время экскурсий, которые проводились по Нижнему парку со времени первого его открытия для посетителей. Сотрудники Эрмитажа рассказывали, как им порой приходилось проводить экскурсии по опустевшим залам, по пустым рамам рассказывать, какие произведения искусства должны в них вернуться после войны. Нам же приходилось показывать людям руины. Но каждый экскурсовод имел с собой фотографии довоенного вида разрушенных зданий и фонтанов, рассказывая о возможностях их восстановления. Эти экскурсии вызывали огромный интерес и массу вопросов, на которые не всегда легко тогда было ответить.

Но каждый из нас чувствовал, что дело восстановления необходимо, общенародно значимо и, как бы оно ни было сложно, его нужно выполнить.

Встреча с Пушкиным

6 июня 1944 года в пушкинских парках впервые за время войны отмечался день рождения поэта.

Всего только четыре с половиной месяца тому назад город Пушкин был освобожден от фашистской оккупации, длившейся шестьсот восемьдесят дней. И первый пушкинский праздник приобретал особое значение, воскрешая и утверждая одну из самых дорогих нам традиций довоенных лет.

Эта встреча с Пушкиным не была ни многолюдной, ни торжественной — слишком еще недавно Ленинград сбросил бремя блокады, и очень немногие смогли принять участие в этом необычном празднике, — но его бережно хранит память.

Тогда события летели стремительно, и фронт был уже далеко от Ленинграда. Но вокруг все дышало войной, и знакомая дорога к Царскосельскому лицею, к пушкинским местам была неузнаваемой. Она вела по взрытой бомбами земле, мимо воронок и надолб, между минных полей к мертвому городу, лежащему в руинах. Парки встречали не привычным шумом лип, а хаосом противотанковых завалов, разрушенных павильонов и черных, обгорелых, поломанных деревьев.

Уцелевшие Египетские ворота вставали на этом горестном пути как чудо. . .

И тут же неожиданно, среди разрухи и тяжелой тишины нас встретил Пушкин. Тот самый небольшой бронзовый Пушкин Ф. Беренштама, мечтательно прислонившийся к скале, всем знакомый, стоящий у входа в город, среди зеленых куп кустарни-

ков. Никто даже не думал, что этот маленький монумент мог уцелеть, но он был на том же месте, — только теперь его окружали сухие почерневшие ветви, и он стоял за окопами, завалами, какими-то надписями на испанском языке, весь израненный вражескими пулями, но по-прежнему встречал входящих в свой город.

Уже не в первый раз этот Пушкин участвовал в боях. Он был ранен еще в годы гражданской войны белогвардейской пулей. А новые, свежие его раны были не случайными. Пять пулевых отверстий во лбу статуи свидетельствовали о том, что она служила мишенью, о том, что Пушкин был расстрелян равнодушной вражеской рукой.

Имя Пушкина было присвоено войскам, освободившим город его юности. И здесь, у Египетских ворот, он стоял как непосредственный участник боев, как израненный боец на посту. А мы, блокадники, повидавшие немало ран и смертей, со стесненным сердцем, с болью и гордостью смотрели на эту скромную статую, которая обрела совсем новое, героическое звучание и новую жизнь как память о тех, кто сражался за город Пушкин.

Впереди вставали трагические руины Екатерининского дворца. Но здание Лицея уцелело, и все возможное уже было сделано для того, чтобы возродить память о Пушкине там, где фашисты видели лишь удобное место для устройства конюшни.

Лицей был любовно очищен, и, казалось, келья Пушкина вновь овеяна его дыханием.

В келье — барельеф с изображением поэта и тут же, против окна, на пьедестале, накрытом серым холстом, — воспетая им Царскосельская статуя.

Ее пьедестал в парке опустел еще в начале войны. Она была скрыта под землей и вынута специально к этому дню.

Здесь, в маленьком, светлом помещении, она выглядела иной, несколько непривычной, может быть, менее хрупкой, чем на своей скале среди деревьев, но казалось, что она и здесь — у себя дома... А нежная ее грусть становилась еще человечнее, проще, ближе.

И вот, наконец, Лицейский сад, вернее, то место, где он был, так как узнать его невозможно. Он весь



Пустой пьедестал памятника Пушкину-лицеисту в Лицейском саду в июне 1944 г. Фотография С. Г. Гасилова.



Изъятие из захоронения памятника Пушкину-лицеисту. Фотография 1945 г.

черный — и земля и деревья, и как будто бы не лето было в том июне, а глубокая осень.

В левом углу сада фашистское кладбище с березовыми крестами. Несколько могил, видимо, заготовленных заранее, остались пустыми ямами. И одна из них вырыта почти рядом с пьедесталом юного Пушкина-лицеиста. Пьедестал покосился, осел, покрылся мхом, и большая трещина рассекла выби-

тые на нем пушкинские слова «Отечество нам Царское Село»...

Но самое главное — пьедестал этот был пуст, и казалось, что именно из-за этого Лицейский сад неузнаваем.

Уже давно ходили слухи, что место, где был зарыт «Пушкин-лицеист» Р. Р. Баха, фашисты обнаружили, что памятник погиб, пропал, украден. Но этому не хотелось верить. Ведь он был так неразрывно связан с этим местом! Этот памятник не просто находился в Лицейском саду, но жил в нем так же естественно и органично, как царскосельские липы. Он давно стал символом этих мест и воспринимался уже не только как произведение искусства, а просто как образ юного Пушкина, замечтавшегося на узорной скамье. И теперь — пустой пьедестал...

В сад не хотелось входить, но нас упорно приглашали зайти туда. Заходили по одному, нехотя, но потом бежали и наклонялись над чем-то... Толпа склоненных к земле людей становилась все больше. Юный Пушкин был здесь!

Справа от пьедестала, в неглубокой яме, в земле виднелась его кудрявая голова. Он был цел и невредим. Но вынуть его из укрытия еще не решались. И только в этот праздничный день, день рождения Пушкина, была открыта голова статуи.

Из черной, обожженной боями и пожарами земли возникало лицо, юное, мечтательное, гордое, казалось, мы и не видели его раньше таким.

А ведь если бы фашисты вырыли здесь еще одну могилу, «Пушкин-лицеист» был бы утрачен, а разве можно без него представить себе Лицейский сад!

Кто-то бросил незабудки на черную землю. Все молчали. А Пушкин, по-прежнему склонив голову на руку, смотрел задумчивым взглядом на страшные следы войны, на наши взволнованные лица. И каждый старался поймать этот взгляд. Мы долго стояли молча и тихо выходили из сада.

В тот день торжественное заседание было устроено в здании Старой ратуши.

Среди нас находились поэты — Анна Ахматова, Ольга Берггольц, Вера Инбер. Было прочтено много стихов, берущих за сердце и звучавших среди руин и пепелищ волей к победе, к жизни, к воссозданию разрушенного.

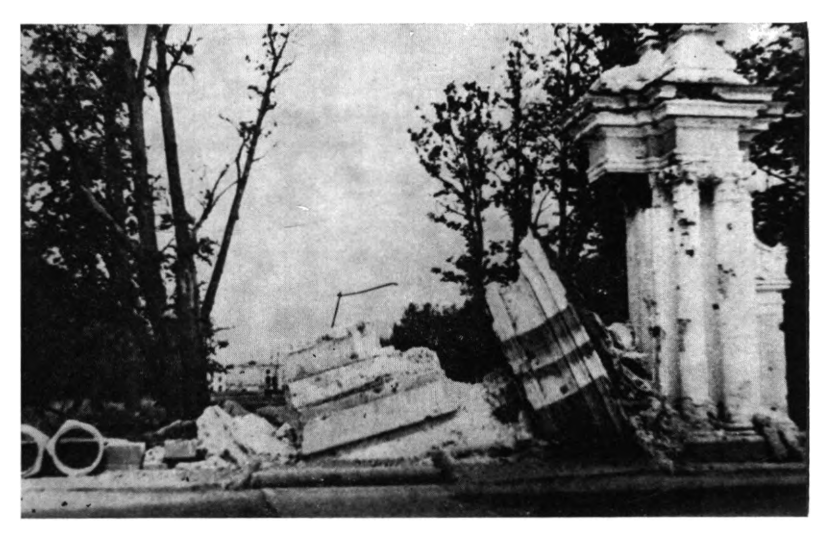
Это было в сто сорок пятую годовщину со дня рождения поэта.

С тех пор прошло немало лет. Вновь шумят липы в царскосельских садах. Но тот первый после блокады пушкинский праздник забыть нельзя. И помнится он именно как праздник, хотя радость и боль, гордость победы и горечь утрат сплетались воедино в сознании каждого из нас в тот уже далекий день.

Скрытая угроза

Главные ворота Верхнего сада монументальны и торжественны.

Два мощных пилона, украшенных колоннами, а между ними створы из кованых узорных решеток изысканно тонкого рисунка. Они были созданы в середине XVIII века архитектором Ф.-Б. Ра-



Разрушенные ворота Верхнего сада. Фотография 1944 г.

стрелли как парадный вход в сад Петергофа и всем своим обликом говорили о том, что за ними начинается праздник.

Прямо около этих ворот и остановилась грузовая машина балтийцев-моряков, на которой был завершен мой первый, сложный путь в Петергоф 31 января 1944 года. От них же тогда началось и первое путешествие по руинам и минным полям, по страшным и неузнаваемым местам, которыми стали сады Петергофа за время фашистской оккупации.

Но эти ворота, за которыми открывался дикий хаос разрушений, и сами были разбиты.

Из двух пилонов уцелел только один, с восточной стороны ворот. С отбитой лепкой, с отколотой

во многих местах штукатуркой, он стоял как будто расстрелянный, и глубокие его выбоины зияли красным кирпичом, как кровоточащие раны.

А второй пилон, западный, был совершенно разрушен. На его месте лежала лишь бесформенная груда обломков, занесенная снегом. Да тут же, из сугробов, кое-где чернели поломанные и погнутые остатки узорных решеток створ.

Пока не сошел снег, здесь нечего было делать.

Да и весной, когда подсохла земля и можно было планомерно вести разминирование и разборку завалов, к воротам еще не удавалось приложить руки.

Правда, их развалины находились непосредственно рядом с проезжей дорогой, а мимо них постоянно ходили машины по Ораниенбаумскому шоссе. Но оставшийся пилон не угрожал падением и даже обнадеживал — казалось, что уж его-то реставрировать будет нетрудно, а по нему повторить второй, погибший. Конечно, хотелось вынуть из завала остатки решетки, разобраться в них, посмотреть, что можно с ними сделать, но на общем фоне это не представлялось первоочередным. В парках было немало руин пострашнее, гораздо более значительных по размерам, более ценных с точки зрения историко-художественной и вдобавок грозящих окончательным разрушением. Ими следовало заниматься немедленно. Так ворота стояли до середины лета 1944 года. Но, наконец, пришла и их очередь. Предполагалось разобрать этот завал на очередном воскреснике. Предварительно в один из солнечных июльских дней туда отправились саперы.

Поначалу никто из нас, музейных работников, с ними не пошел, так как ничего чрезвычайного там

не ожидалось. Но вскоре майор Иванов прислал за нами бойца. Когда мы с Слодкевич подошли к группе саперов, собравшихся у развалин ворот, нас встретили что-то уж очень серьезные, сосредоточенные лица. Майор показывал на груду уже немного поразбросанных обломков. Казалось, там не было ничего примечательного. Среди ярко белевших на солнце остатков лепки виднелся лишь кусочек какого-то зеленого шнура с оборванным и размочаленным концом.

Нам это ничего не объяснило...

Но опытные глаза саперов уже прочли всю историю этих руин. И тут же майор ввел нас в суть дела. Ворота были осуждены фашистами на полное разрушение, гибель их подготовлялась тщательно и обдуманно. Под каждым пилоном было заложено по фугасу. Они соединялись между собой бикфордовым шнуром, чтобы обеспечить последовательный взрыв обоих пилонов. Свободный конец шнура, видимо, был оставлен с западной стороны. Он и был подожжен фашистами при спешном бегстве из Петергофа. Ближайший фугас сработал, и западный пилон подорвался. Но при падении его обломки перебили отрезок шнура, соединявший фугасы. Этот обрывок и видели мы сейчас у себя под ногами среди осколков кирпича и штукатурки.

Так благодаря чистейшей случайности этот тщательно подготовленный план разрушения не осуществился полностью. Второй взрыв не состоялся. Восточный пилон уцелел. Но под ним остался лежать невзорвавшийся фугас. Опасность такого положения являлась скрытой угрозой, которая была и нам уже понятна. Но мы знали возможности на-



Снаряд в пилоне ворот Верхнего сада. Фотография 1944 г.

ших саперов, которые уже не раз шли на серьезный риск ради спасения памятников Петергофа.

Поэтому поначалу весь этот разговор и воспринимался нами лишь как предупреждение, что попытка изъятия фугаса может кончиться неудачей.

Но это было еще не все.

Теперь мы стояли перед уцелевшим пилоном уже со стороны Верхнего сада и смотрели наверх, куда указывал майор. Там в израненном пилоне виднелось что-то массивное, черное... Это был восьмидюймовый снаряд, глубоко вонзившийся в толщину пилона, также не разорвавшийся...

И тут был произнесен категорический приговор: «Этот пилон придется подорвать». Такого случая, такого положения у нас еще не встречалось. И даже вопроса никогда не возникало о необходимости подрыва того или иного, пусть самого «замусоренного» снарядами, пусть даже уже превращенного в руины памятника среди драгоценных остатков Петергофа.

Да, по инструкциям саперам полагалось и мины разряжать на месте, и невзорвавшиеся снаряды подрывать там, где их находили. Конечно, не всякий несработавший снаряд сохранял свою способность к взрыву. Но проверить это было невозможно. И каждый из них был зловещей загадкой. Либо он подлинный «мертвец» и им уже можно безопасно хоть гвозди забивать, либо это притаившаяся гадина, которая сохранила всю свою смертоносную силу, и достаточно незначительного толчка или простого прикосновения, чтобы она проявилась.

Но если бы всегда следовали точно этой инструкции, то, вероятно, пришлось бы заново строить весь Большой грот. Ведь там, у входа в подвалы

дворца, лежала неразорвавшаяся мина от миномета — то есть снаряд, подлежавший подрыву на месте.

А что осталось бы от Капеллы в Александрии, вокруг которой случай собрал с полдюжины двенадцатидюймовых неразорвавшихся снарядов?

С огромным риском эти коварные «мертвецы» от всех музейных зданий отправлялись далеко, за Марли, а потом слышались взрывы, от которых, правда, вся земля в парках содрогалась, но уже безопасные для всего того, что надлежало восстановить.

И вдруг — взорвать единственный уцелевший пилон ворот Растрелли, взорвать своими же руками! ..

Мы старались не смотреть друг на друга — саперы и музейные работники, до сих пор действовавшие согласно и дружно, во имя единой цели.

А вместе с тем — что можно было возразить?

Такой опасной комбинации, которую нес в себе этот злополучный пилон, нарочно нельзя было придумать. Казалось, проще всего вначале вынуть фугас. Но при этом все же произойдет сотрясение пилона и снаряд может взорваться. А если это обойдется, то как извлечь этот снаряд из толщи пилона без сотрясения?

Все это выглядело слишком опасным и рискованным делом, не говоря уже о том, что такого рода попытки уже совсем не укладывались в существующие инструкции.

Кроме того, ворота находились на шоссе Ленинград—Ораниенбаум, и мимо шли тяжело груженые машины, так что пилон подвергался почти непрерывному сотрясению. Все это создавало постоянную опасность двойного взрыва, который мог повлечь за собой человеческие жертвы.

Одним словом, майор был прав, и возражать или даже просить его попытаться сохранить пилон не приходилось. Сам он был, видимо, потрясен создавшейся ситуацией: выступать в роли «разрушителя» ему было непривычно и больно. Но тогда ничего мы решить не могли. Потом возник тот половинчатый вывод, к которому прибегли после совета с Загурским и всегдашним нашим «заступником» — Белеховым: пока что пилон широко оградить, значительно сузив дорогу, поставить красные флажки — знак опасности. Так он и прожил лето.

В августе 1944 года, когда саперы майора Иванова закончили работу в парках, помнится, был составлен не совсем обычный акт, по которому вся эта отчаянная комбинация была принята «под расписку»; помнится, что в этом акте участвовали представители нашей дирекции и местных властей и все тот же неизменный Белехов.

После ухода саперной части у нас еще оставался некоторое время капитан Ельшин. Он считал, что можно выпарить взрывчатку из снаряда какой-то кислотой, и ее усердно разыскивали. Но вот внезапно отозвали и Ельшина. А пилон все еще стоял со своей «начинкой», и если у кого-нибудь из нас на глазах там проходил большой грузовик, то переживаниям этого свидетеля нельзя было позавидовать.

Уже в ноябре 1944 года, когда настали первые морозы и все припорошило легким снегом, в дирекцию пришли два совсем молодых человека в военной форме. Они отрекомендовались саперами, сказали, что временно стоят неподалеку, что слышали о нашей беде от Ельшина, просившего по возможности помочь нам, и готовы попробовать ликвидировать

ее начисто. Сказали еще, что уверены в успехе, потому «уж если б могло взорваться, так давно и взорвалось бы»... Ну мы и решились!

Молодые люди не объяснили, как они намерены действовать, только попросили лом, кувалду, лопату, санки да лестницу-стремянку, что и было им предоставлено. А несколько человек из нас пошли с ними: все-таки несправедливо было бы позволить им одним рисковать. Вероятно, мы ждали применения какого-то необычного метода или вообще чего-то особенного, но во всяком случае, когда один из этих героев запросто приложил лом почти к самому снаряду, а другой изо всех сил трахнул по нему кувалдой, — мы в ужасе переглянулись. Сказать что-нибудь было уже поздно.

Но крепкие удары следовали один за другим, и... ничего не происходило. Таким способом были отколоты кирпичи вокруг снаряда, он вынут прямо руками и уложен на детские санки. Так его и увезли на этих санках, скрипящих под такой непредусмотренной тяжестью, подальше к морю, а там уже ликвидировали по всем правилам. После этого подрыться под пилон и извлечь фугас было уже не так трудно и страшно.

Мы очистили спасителей пилона от красной кирпичной пыли, сердечно поблагодарили их, но как их звали — спросить никто не догадался.

Вот так и остался жить на петергофской земле подлинный пилон Растрелли.

Ворота Верхнего сада были восстановлены в 1956 году. Пилон действительно оказалось нетрудно реставрировать. А по нему был заново выполнен второй, разрушенный.

Возродились также и кованые створы во всей красоте их узора.

Сейчас эти ворота стоят, как будто бы и не случалось с ними всей этой не совсем обычной истории.

И через них опять идут люди к воскресшим фонтанам и дворцам, ко всему возрожденному волшебству петергофских праздников.

III. ПОИСКИ И НАХОДКИ

Тайна зеленой гостиной

Порой в руинах дворцов случалось находить какие-то ранее скрытые переделками детали, свидетельствующие о чертах их самого первоначального, неизвестного нам облика. В некоторых случаях это помогало восстановлению, а иногда такая случайная находка была сама по себе примечательной, воспринималась как открытие тайны, о существовании которой нельзя было даже предполагать.

Так открылась сама собой и тайна Зеленой гостиной Екатерининского корпуса Монплезира — одного из петергофских малых дворцов.

Екатерининский корпус Монплезира — небольшое одноэтажное здание. Оно было построено В. Растрелли в 1748 году для императрицы Елизаветы Петровны как «малый парадный дворец», все восемь залов которого предназначались для балов и приемов.

Он расположен с западной стороны Монплезирского сада и органично вошел в его ансамбль. К каменному зданию примыкал небольшой деревянный флигель с маленькими, уютными жилыми комнатами. Здесь жила Екатерина II летом 1762 года, отсюда тайно уехала в Петербург, чтобы возглавить дворцовый переворот, свергнувший с трона ее мужа

Петра III и передавший ей самодержавную власть. После этого весь корпус получил название Екатерининского.

Среди дворцов-музеев Петергофа он был одним из интереснейших, хотя первоначальная, растреллиевская его отделка не сохранилась. В конце XVIII века все залы были заново отделаны Д. Кваренги, украшены живописью Д. Скотти и скульптурными барельефами Ж. Рашета. Там стояла мебель, выполненная по рисункам А. Воронихина, и все залы были заполнены первоклассными образца-

Екатерининский корпус Монплезира летом 1944 г. Фотография С. Г. Гасилова.



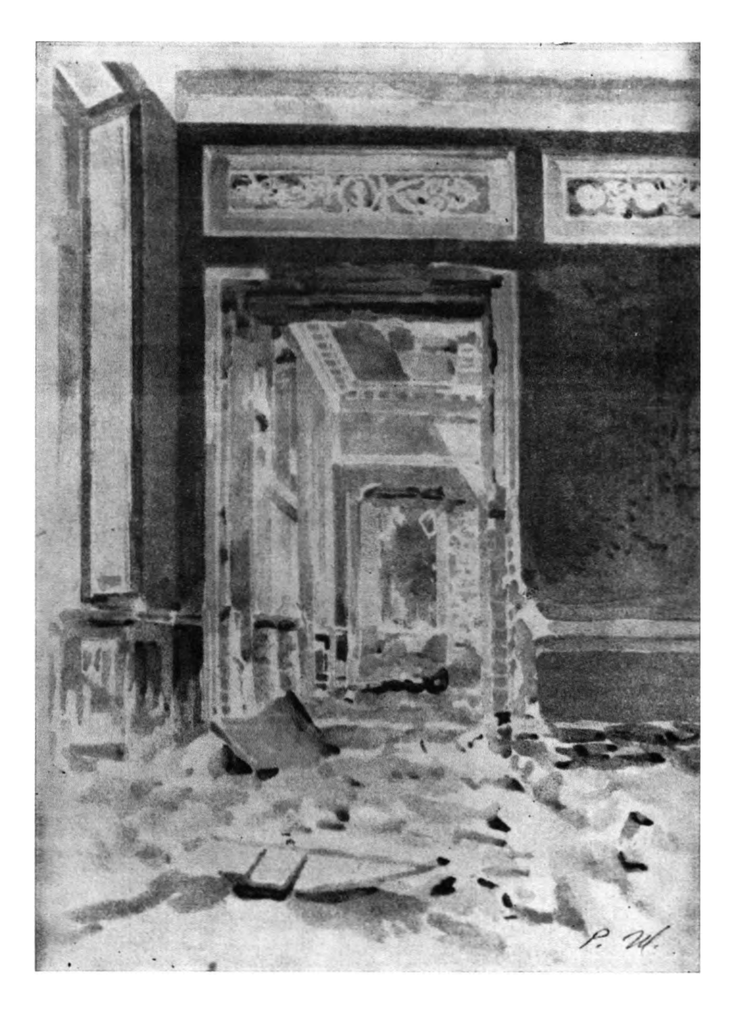
ми бронзовых и фарфоровых изделий русской и западноевропейской работы конца XVIII — начала XIX века.

Гордостью этого дворца-музея был знаменитый Гурьевский сервиз — замечательное произведение, выполненное на Императорском фарфоровом заводе в 1806—1809 годах. Скульптурные группы сервиза принадлежали С. Пименову, а в росписях воспроизводились пейзажи С. Щедрина, Ф. Алексеева, М. Воробьева, Ф. Матвеева и рисунки С. Шифляра, изображающие различные народности, населяющие Россию[1]. При эвакуации музея Гурьевский сервиз был вывезен в первую очередь, так же как образцы мебели от наиболее ценных гарнитуров дворца и лучшие бронзовые изделия. Но все же пришлось и оставить там немало...

Екатерининский корпус был сожжен фашистами. На месте деревянного флигеля лежали груды пепла и головешек. Правда, в каменное здание можно было войти, открыв чудом сохранившуюся дверь, но оно тоже выгорело внутри, и там все было погребено под рухнувшими балками потолка и остатками кровельного железа, а закопченные стены залов стояли под открытым небом.

Не один раз пришлось там пережить горькие минуты.

В первой же комнате среди обломков лежала упавшая с пьедестала мраморная статуя Екатерины II — замечательное произведение Ф. Шубина. Она казалась совсем целой, но при малейшем прикосновении перегоревший мрамор рассыпался, как песок. О том, чтобы ее вынести, не могло быть и речи. Статую пытались закрепить, покрыв ее по-



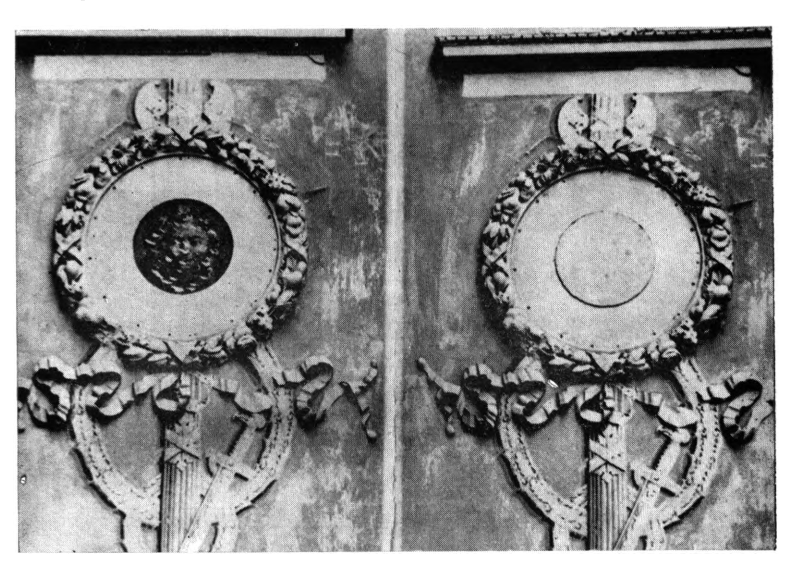
Р. Ф. Житков. Разрушенный интерьер Екатерининского корпуса Монплезира. Цветная литография. 1944.

верхность специальным составом тут же, на месте, чтобы потом сделать слепок. Но и это не удалось. Она так и погибла.

А пышные люстры — единственные в своем роде — большие деревянные диски тонкой резьбы, покрытые позолотой? Их обломки лежали тут же, в остатках пожарища.

Но эти, да и многие другие столь же грустные находки все уже были обнаружены к лету 1945 года. Разборка завалов закончилась, и казалось, что ничего неизвестного уже не скрывали в себе руины Екатерининского корпуса.

Живопись середины XVIII в., найденная в Зеленой гостиной Екатерининского корпуса Монплезира. Фотография 1945 г.



Но именно тогда и открылась тайна Зеленой гостиной.

В то лето велись архитектурные обмеры этого дворца. Кроме того, снимались с мест уцелевшие образцы лепки как материал будущей реставрации. Во всех внутренних помещениях для этих работ были построены леса. Стоя на лесах в Зеленой гостиной, и довелось обнаружить необычное.

Это была одна из наиболее разрушенных комнат дворца. От строгой и изысканной ее отделки мало что осталось. Но все же на закопченных стенах наверху сохранилось несколько лепных венков. В них, как в рамках, раньше помещались живописные вставки, написанные на холсте. Теперь обгорелые их лохмотья были вынуты из венков, и под ними обнаружилось нечто странное. Внутри каждого венка был аккуратный алебастровый диск. Явно они были сделаны с какой-то целью, видимо, что-то скрывали, и их можно было вынуть. Оказалось, что это совсем не трудно... Из-под первого же изъятого диска глянуло веселое, яркое, скоморошье лицо, написанное широкими, живыми мазками уверенной рукой, лицо, обрамленное гроздьями и листьями винограда — такое еще невиданное по своеобразию воплощение Вакха, напоминающее изображения скоморохов в древнерусском искусстве.

В других венках оказались еще два таких лица — все разные по чертам, но все такие же яркие и веселые, необычайно жизненные и очень русские. Вокруг одного из них располагались цветы, вокруг другого — колосья.

Три эти маски были традиционными аллегориями времен года — осени, весны и лета.

Под другими венками больше ничего не удалось обнаружить. Они сильно пострадали от огня, и диски уже нельзя было вынуть.

Но и это немногое сохранившееся свидетельствовало о ярком своеобразии первоначального декора растреллиевских времен, который украшал эту комнату, позже превращенную Д. Кваренги в Зеленую гостиную.

Видимо, сами мастера, работавшие здесь над новым ее убранством, отдавали должное искусству своих предшественников и, пожалев бесследно уничтожить веселых скоморохов, скрыли их под новым убором так, чтобы когда-нибудь можно было на них взглянуть.

Это «когда-нибудь» и настало. И можно сказать по остаткам этой росписи, что она как нельзя лучше отвечала увеселительному назначению этого дворца.

Но, к сожалению, тайна Зеленой гостиной пока что так и остается не раскрытой до конца.

В архивах не удается найти сведений о художниках, работавших в Екатерининском корпусе в конце 40-х—начале 50-х годов XVIII века.

Не удалось обнаружить нигде и каких бы то ни было аналогий этим росписям, исключительным в своем ярком своеобразии. Правда, известно, что в эти годы елизаветинские дворцы часто украшали своей живописью художники Валериани и Перезинотти. Но обнаруженные росписи носят совсем иной характер. И навряд ли кто-либо, кроме русского художника, мог создать такие аллегории, проникнутые отнюдь не общеевропейской традицией тех времен, но духом народного русского искусства с его широкой и яркой жизнерадостностью.

Имя этого мастера пока неизвестно. Но можно заметить нити, связывающие своеобразные росписи Зеленой гостиной с другими, находящимися рядом, в петровском Монплезире.

Это плафоны галерей, выполненные в 1720—1722 годах группой русских живописцев Оружейной канцелярии в той же технике — темперой по сухой штукатурке. А в самом их характере, в трактовках разнообразных лиц-масок, подчас также напоминающих скоморошьи, есть и та же живая выразительность, и полнозвучность цвета, и ярко выраженные черты национального своеобразия. Только росписи Зеленой гостиной выполнены гораздо свободнее и увереннее.

Имена живописцев петровского Монплезира известны. Среди них был замечательный художник Дмитрий Соловьев. А сведения о его жизни и работе еще далеко не полны и дата его смерти не выяснена. Были там Василий Морозов и Иван Любецкой, чьи судьбы также еще недостаточно исследованы.

Когда Растрелли строил Екатерининский корпус Монплезира, он стремился вписать его в уже существовавший петровский ансамбль и в убранстве фасадов нового дворца использовал некоторые декоративные элементы из тех, что применялись в отделке зданий этого первоначального ансамбля.

Судя по остаткам росписи Зеленой гостиной, можно предположить, что и внутренняя отделка в какой-то мере продолжала традиции, заложенные в петровском Монплезире. Может быть, и кто-либо из первой группы русских живописцев-монументалистов, еще живых к тому времени, был привлечен

к отделке нового дворца. Конечно, это только предположение. Но так или иначе — веселые скоморохи Екатерининского корпуса по-прежнему живы на стенах Зеленой гостиной, и надо надеяться, что ключ к их загадке все же будет найден.

А они действительно заслуживают внимания и тщательного изучения как поистине своеобразнейшие образцы русской декоративной живописи середины XVIII века.

Похороненные статуи

Среди многих историй, связанных с восстановлением пригородных парков, совсем особое место занимают розыски скульптуры, скрытой под землей в первые месяцы войны. Мраморные и бронзовые статуи, украшавшие аллеи, партеры и фонтаны, были уникальными произведениями искусства XVIII—XIX веков. Они являлись неотъемлемыми от парков, и утрата их была бы невосполнимой.

К ним относились как к ценнейшему музейному имуществу, их спасали, укрывая в глубоких ямах, под слоем песка и деревянными щитами, еще засыпая сверху землей, маскируя эти места дерном. Делалось это сотрудниками Дирекции парков во всех пригородах, зачастую уже под бомбежкой и артиллерийскими обстрелами, а теперь, среди руин и блиндажей, в неузнаваемо изменившихся местах нужно было разыскать эти укрытия.

Для Петергофа это дело осложнялось еще тем, что среди нас не было непосредственных участни-

ков захоронений и в военных условиях их невозможно было найти. Но к каждому такому тайнику имелись планы с описями, сохранявшиеся всю блокаду в Исаакии, и казалось, что здесь не предвидится особых затруднений. Волновало одно — не обнаружили ли фашисты этих тайников, поэтому предварительная проверка была сделана при первой возможности, которая неожиданно представилась в конце марта 1944 года. Тогда в парках еще лежал снег, но Петергофу была выделена рабочая сила — десять девушек МПВО — именно для этой цели, и таким случаем нельзя было не воспользоваться.

Для проверки выбрали два захоронения в Верхнем саду, рядом с квадратными прудами: там, судя по плану, они были не очень глубокими, да и место их можно было точно определить.

В этой первой проверке приняли участие Белехов и директор Эрмитажа Иосиф Абгарович Орбели, тогда уже вернувшийся из эвакуации в Ленинград и живо интересовавшийся всем, что касалось пригородов.

Земля была еще промерзлой, но полностью раскрыть захоронения и не требовалось: нужно было только убедиться в их сохранности. Девушки копали с азартом, и вот в обеих ямах показались доски... А просунув руку в щели между ними, можно было ощутить холод мрамора — это были статуи Верхнего сада «Весна» и «Лето». Тот день был ветреный. И пока копали ямы, Орбели пошел погреться в дежурке. Потом он стремглав бежал к раскопу, девушки старались расчистить ему дорогу в снегу и уговаривали: «Дедушка, вы бы потихоньку». Но он бежал, ни на что не глядя, проваливаясь в снег, по-

лы его незастегнутого пальто летели за ним, как крылья, и не успокоился, пока сам не прощупал мрамор...

Конечно, эти первые находки еще не говорили о целости всех остальных тайников. Но после них казалось, что, во всяком случае, разыскивать нужные места по планам будет не так уж трудно. Видимо, они не были найдены фашистами.

Основные поиски начались уже летом 1944 года, одновременно с разминированием.

Вот тут-то и подстерегали неожиданности. В планах, зачастую составленных наспех, чуть ли не под обстрелами, все же обязательно указывался как ориентир какой-либо парковый павильон или фонтан, от которого отмечалось направление и расстояние тайника.

Если такой «ориентир» был сам превращен в бесформенные развалины, поиски, конечно, были затруднены. Но, раскапывая землю в указанном направлении, все же обычно находили настил, прикрывающий статуи. Конечно, каждый раз волновались, расчищая яму. А потом, уже вынув доски, расчистив под ними песок, все участники этого дела обычно садились отдохнуть на краю ямы. Там мрамор ярко белел на золотистом песчаном ложе, и лежащие в ряд статуи — кто на боку, кто вверх лицом — казались спящими в своих временных могилах. Но как же трудно было вынимать их оттуда! Здесь зачастую приходилось прибегать к помощи военных частей. И при изъятии статуи ни разу не получили повреждений.

Но во многих случаях те ориентиры, которые были указаны в планах, вообще больше не сущест-

вовали; например, указано, что статуи закопаны в десяти метрах к востоку от какой-нибудь деревянной сторожки, а от нее и следа не осталось. Да вдобавок кругом все так перекопано траншеями, что и определить невозможно, где она стояла. Так откуда же отмеривать десять метров? Такие случаи бывали во всех парках, и порой требовалось немалое упорство, чтобы не бросить раскопки, признав их безнадежными.

Нам же особенно много труда и волнений довелось испытать с поисками «Адама» и «Евы» — двух интереснейших мраморных статуй, принадлежавших Петергофу с петровских времен.

Обе эти статуи были заказаны в Венеции русским резидентом в Италии Саввой Рагузинским в 1717 году. Сохранилось его письмо Петру I по этому поводу: «. . . две статуи, а именно Адам и Ева, которые я наилучшему здешнему мастеру Бонацце делать заказал, скоро будут готовы, и, надеюсь, так будут хороши, что в славной Версалии мало таких видали. . .» [2].

Джованни Бонацца действительно создал прекрасные статуи, выразительные по силуэтам, пластичные, отличающиеся особой текучестью линий. Особенно хороша «Ева». В ее облике скульптору удалось объединить с необычайной выразительностью мягкую женственность и ощущение силы. В ней нет ничего от барочной манерности или нарочитой декоративности. Это образ глубоко жизненный, впечатляющий, и можно без преувеличения причислить «Еву» к самым лучшим среди многочисленных итальянских мраморных статуй XVIII века наших пригородных парков.

«Адам» и «Ева» были установлены по их прибытии в Петергоф на заранее предназначенные места, симметрично, на Марлинской аллее, на равном расстоянии от Самсоньевского канала, в одинаковых восьмигранных бассейнах, среди высоких, распадающихся веерообразно фонтанных струй. Эти фонтаны являются композиционными центрами восточной и западной частей Нижнего парка.

И как раз именно этих особенно ценных статуй мы очень долго не могли найти.

Они обе были захоронены в одиночку и довольно далеко от своих фонтанов, окруженных дорожками.

В обоих случаях ориентирами, указанными в планах и описаниях, были сторожки, от которых ничего не осталось. Эти статуи искали, как затерянный клад. Поиски вел Шурыгин. Из-за «Адама» пришлось начать планомерные траншейные раскопки, как это делают археологи. И когда, казалось, уже не было надежды на успех, когда весь участок парка от бассейна «Адама» к оранжерее стал пугающе похожим на передний край обороны, — он все же нашелся. Другим способом его бы не нашли.

С «Евой» оказалось еще сложнее. Вся территория вокруг ее фонтана была так перекопана землянками, что, казалось, там ничего не могло сохраниться. После ряда бесполезных попыток было уже просто негде искать. И вдруг кто-то из нас обратил внимание на одинокий большой блиндаж с мощным накатом, находящийся на газоне. Собственно, это и было единственное еще не тронутое нами место.

Но именно здесь, прямо под самым блиндажом, лежала «Ева». Фашисты даже докопались до ее де-

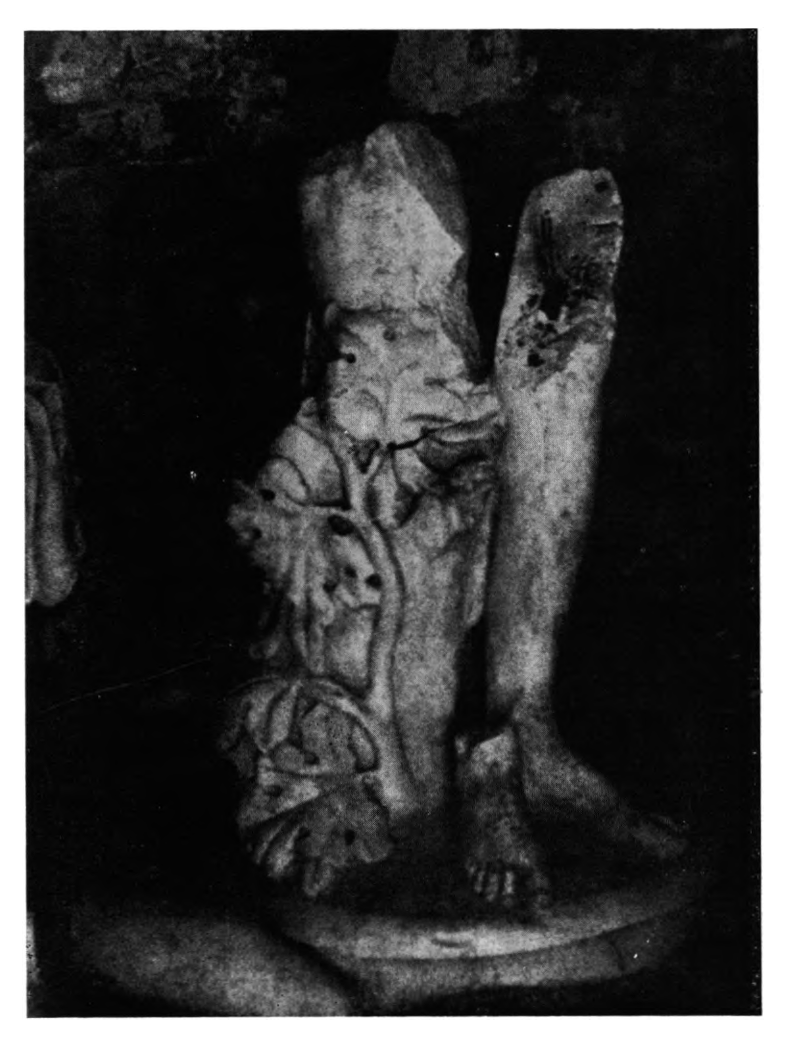


Разрушенный фонтан «Ева». Фотография 1944 г. М. А. Величко.

ревянного укрытия и использовали его как пол, но, по счастью, его не вынимали. Это казалось почти волшебством, но... в каком ужасном виде была изъята эта статуя из своего необычного убежища!

Конечно, многие статуи после пребывания в земле требовали особых забот. Новых поломов у них почти не было. Но швы старых реставраций не все выдержали. Вынимая статуи из раскопов, порой нужно было искать тут же их отпавшие пальцы, детали одежды, а порой и носы.

Пострадал и «Адам», но очень незначительно.



Фрагмент разбитой скульптуры «Ева». Фотография 1945 г.
М. А. Величко.

А «Еву», единственную из всех статуй, пришлось вынимать буквально по кускам, и реставрация ее вначале представлялась почти неосуществимой.

Мраморной скульптурой занимались у нас тогда еще совсем молодые скульпторы Евгений Гордеевич Захаров и Вадим Николаевич Соколов. Реставрировали они тщательно, с большим пониманием дела, работая буквально денно и нощно. Но «задача «Евы» оказалась исключительно сложной.

У статуи была отбита голова, разбились и обе ноги, причем правая в двух местах, а левая в одном, но уж очень тяжело: от бедра до колена прошел скошенный скол, и как соединить эти части — приходилось думать и думать. Ноги «Евы» были слишком тонки, чтобы скрепить их металлическими стержнями. Объем голеней не допускал введения стержней такого сечения, которые могли бы обеспечить устойчивость статуи...

Судьба «Евы» обсуждалась снова и снова. Приходили к единственному выводу: нужно было разработать дополнительную металлическую конструкцию, которая, не нарушая силуэта скульптуры, несла бы на себе всю ее тяжесть.

Первый проект реставрации предусматривал создание наружного кронштейна. Он проходил бы сзади, прямо в спину статуи, неизбежно нарушая ее силуэт. Все огорчались. Но выхода не видели.

Тогда Захаров разработал другой проект, где принцип кронштейна как единственно возможный сохранялся, но эта досадная «кочерга» становилась невидимой.

Скрытый кронштейн, проходя через пень, на который опирается статуя, шел дальше, в торс, дохо-



Фонтан «Ева» после реставрации.

дя до его середины. А небольшая часть кронштейна, проходящая поверх пня в спину статуи и, значит, все же остававшаяся снаружи, прикрывалась куском мрамора, которому была придана форма верхней части пня. Таким образом, только несколько увеличивалась высота этого пня, составляющего часть композиции, а силуэт фигуры не изменялся, и реставрация становилась незаметной. Другого выхода нельзя было найти.

Этот проект и был принят к осуществлению как наиболее целесообразный.

Самым сложным моментом являлась необходимость точнейшего расчета и не менее точного выполнения отверстия для введения кронштейна. Малейшее увеличение его диаметра привело бы к неустойчивости, непрочности статуи.

Наконец, в отверстие, выполненное строго согласно расчету, был введен латунный стержень, посаженный на магнезитовую массу и несущий всю тяжесть статуи. Части ног были скреплены обычными тонкими стержнями-перонами, так как благодаря кронштейну они больше не являлись опорой статуи и не могли нести ее тяжести.

Вся эта сложная работа, требующая изобретательности и исключительной точности, была успешно проведена самим автором проекта — Захаровым в полном соответствии с предварительным расчетом [3].

«Адам» и «Ева» стали на прежние места в 1947 году. К этому времени почти все остальные мраморные статуи, изъятые из укрытий, также были реставрированы. Так опустевшие парки снова «заселялись» своими давними обитателями, и их прежний облик возвращался.

Убежище богов

Не только в захоронениях под землей скрывалась в годы фашистского нашествия замечательная скульптура пригородных парков. Были и другие тайники — убежища, куда помещались самые ценные, самые лучшие статуи.

И одно из наиболее примечательных было устроено в Павловске. Там дворец обладал буквально неоценимым сокровищем — коллекцией античной скульптуры. В связи с создавшимися условиями вывезти ее не представлялось возможным. Да и неизвестно еще, что было бы опаснее — везти такие ценности под бомбежкой в Ленинград или же надежно спрятать на месте. Избрали последнее. Изобретательность, свойственная Зеленовой, в этом случае была обострена, и она выбрала такое место, которое действительно давало наибольшую гарантию сохранности античным мраморам. Ею был выбран один из крайних отсеков обширного сводчатого подвала дворца. Там тесно, одна к другой, стали эти драгоценные статуи, а отсек надежно заложили кирпичом, замуровали неотличимо от всех остальных окружающих это место стен. В Павловском дворце фашисты разместили гестапо. И кто знает, какие трагедии разыгрывались над этим тайником. Но он обнаружен не был — даже никто не заподозрил его существования. А когда дворец пылал, подожженный фашистами при их бегстве, подвалы остались невредимыми.

Лишь весной 1944 года состоялось первое свидание Зеленовой со статуями, которые она так умно

и находчиво спасла от гибели. Еще не было рабочих, чтобы полностью разобрать эту стену, но Зеленовой не терпелось хотя бы взглянуть на них, убедиться, что они здесь. В архиве Павловского дворца-музея сохраняется фотография: в наспех сделанный пролом просовывается факел, освещающий своим колеблющимся пламенем безмятежно-прекрасные лица богов и героев.

А сейчас все они вернулись в поднятые из пепла и праха залы дворца.

В Петергофе тоже было такое «убежище богов», но оно имело совсем другую историю.

10 июня 1944 года в красноармейской газете Ленинградского фронта «На страже Родины» появилась небольшая заметка, сам ее заголовок казался неожиданным на этих страницах: «Найдена часть скульптуры фонтанов Петродворца». На следующий день эту же заметку можно было прочесть и в одной из краснофлотских многотиражек «На рубеже».

Несколько позже это радостное известие появилось уже в широкой печати, привлекая к себе всеобщее внимание. Всего в нескольких строках, с лаконизмом военного времени в заметке говорилось о том, как саперы, разминировавшие Нижний парк, нашли бронзовые статуи и вазы Большого каскада в подземном тоннеле у дворца. Тогда очень многое осталось недоговоренным. А история этих поисков да и захоронения были на деле гораздо сложнее.

В первые же месяцы войны уникальный ансамбль скульптуры Большого каскада, конечно, стремились эвакуировать полностью. Этого сделать не удалось. Но часть скульптуры все же была перевезена в Ленинград.

Несмотря на тяжелейшую обстановку, сложившуюся тогда в Петергофе, эвакуация скульптуры, так же как и вообще эвакуация всех музейных ценностей, производилась там по строго обдуманному плану, в значительной мере благодаря А. П. Чубовой, которая заведовала тогда научной частью.

Большой каскад содержал замечательную коллекцию произведений блестящей плеяды крупнейших русских скульпторов XVIII—начала XIX века. С нею связаны имена М. Козловского, И. Прокофьева, Ф. Шубина, Ф. Щедрина, И. Мартоса, Ж. Рашета и первоклассных мастеров литейного дела В. Екимова и Э. Гасткну.

Но, наряду с оригинальными произведениями, там есть и прекрасные копии с античных образцов.

В первую очередь были подготовлены к отправке оригиналы. Из них в основном и состояла та большая партия скульптуры, которую удалось перевезти в Ленинград. Она заключала в себе двадцать три статуи, образцы воронихинских ваз, маски львов с пьедестала «Самсона», а также три больших маскарона Б.-К. Растрелли с Золотой горы.

Вторую же партию вывезти уже не удалось. Шли ожесточенные бои за Петергоф. И вот тогда, под вражеским артобстрелом, под бомбежками, небольшая группа сотрудников дворцов-музеев, вынесшая на своих плечах всю тяжесть работ по захоронению парковой скульптуры, свершила свой последний подвиг, укрыв подготовленные к отправке бронзовые статуи в тоннеле под Большим дворцом.

Среди непосредственных участников этой поистине героической работы были парковые рабочие В. С. Гарбатов, К. Ф. Калинин и Н. М. Михайлов.

Многим из этих людей, самоотверженно работавшим во имя спасения произведений искусства, пришлось перенести мучительную горечь жизни в фашистской оккупации.

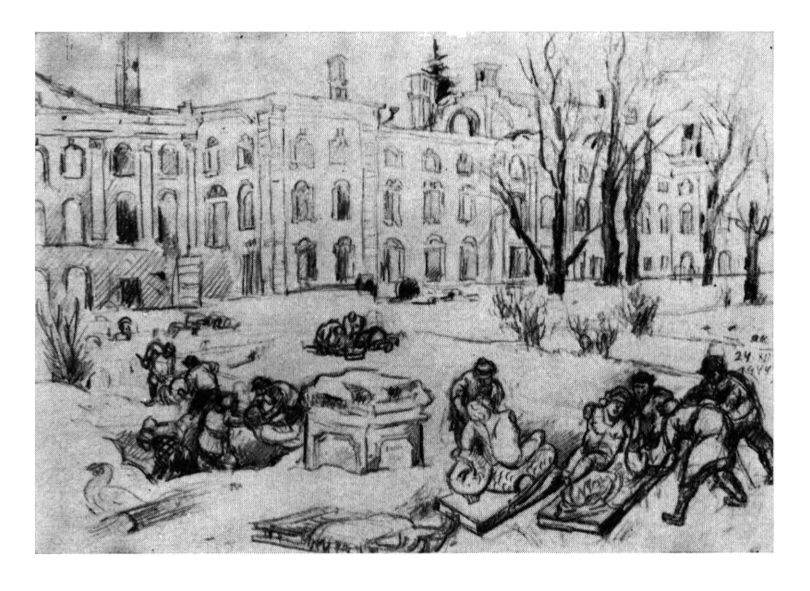
Но тайна тоннеля так и осталась тайной, пока Петергоф был во вражеских руках, хотя были сведения, что фашисты предполагали существование захоронения бронзы и разыскивали его.

Нужно признаться, что и для нас, не принимавших участия в эвакуации музейных ценностей и захоронениях, это убежище бронзы было если не тайной, то все же загадкой. Уж очень мало мы о нем знали при возвращении в Петергоф.

В последнем отчете Дирекции дворцов-музеев и парков это захоронение упоминалось вместе с другими, но ни его плана, ни описи скрытых в нем статуй не было: видимо, их просто не успели составить.

А в описании говорилось следующее: «Бронзовые фигуры и вазы Большого каскада укрыты в тоннеле, что западнее Большого грота, в откосе против галереи, соединяющей Большой дворец с «Корпусом под гербом»; и еще: «Фигуры уложены на рейки и доски, выход тоннеля заделан бревнами и досками, засыпан землей, обложен дерном подлицо откосу». И больше ничего.

Тоннель этот был гораздо более позднего происхождения, чем сам дворец, и искать его на старинных планах дворца, сохранившихся в эвакуации, было бесполезно. Для каких нужд и когда точно он был сделан — никто не знал, да и о самом существовании его не знало преобладающее большинство сотрудников Петергофа. Просмотр откоса ни весной, ни тем более летом 1944 года, когда он покрылся



А. В. Каплун. Изъятие скульптур из захоронений в Верхнем саду. Карандаш. 1944.

густой, высокой травой, ничего не дал. Видимо, заделка входа дерном была произведена на совесть.

Непосредственных участников или хотя бы свидетелей захоронения тогда не было в Ленинграде, и разыскивать их в условиях военного времени не представлялось возможным.

Откос крепко хранил свою тайну. Так и вышло, что к июню 1944 года все захоронения мраморной парковой скульптуры были уже найдены, а это, последнее и единственное, содержащее бронзу, все не давалось в руки.

Казалось бы, и указания о нем в отчете все же достаточно конкретны, но на деле руководствоваться

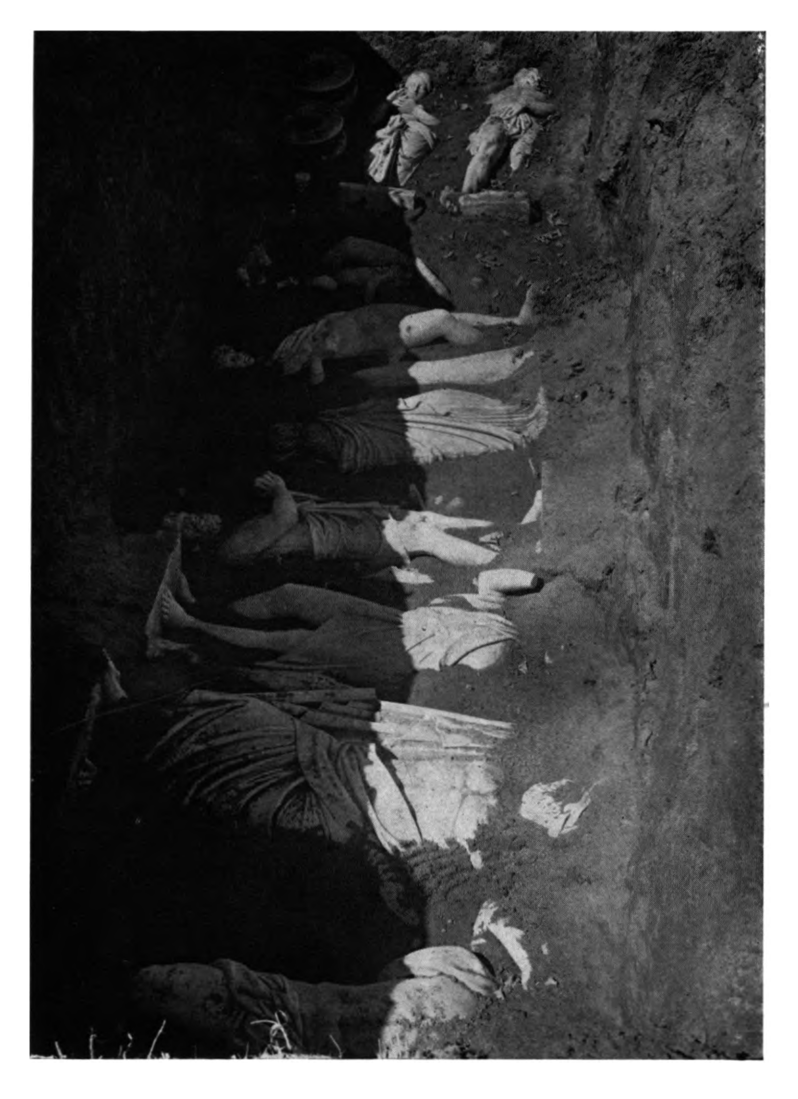
ими можно было лишь очень приблизительно, так как этот откос имеет немалое протяжение и в длину и в высоту. Выход напрашивался один: вести планомерные раскопки откоса. Но перед этим необходимо было проверить его «на мины». Этим делом и занималась 3 июня 1944 года группа бойцов-саперов под руководством майора Иванова и капитана Ельшина — всегдашних участников всех наиболее серьезных музейных дел. И тоннель сам открылся внезапно в ходе этих работ.

Щуп сапера случайно приподнял и отделил пласт дерна, за которым виднелись доски, закрывающие вход. Так и был найден этот потерянный тайник, о котором были лишь смутные сведения.

Все мы сбежались к западному откосу и буквально глазам своим не верили. Среди высокой травы чернела арка входа, а начало самого тоннеля теперь проступало на откосе с такой четкостью, что казалось удивительным, как не заметили его раньше.

При окончательной расчистке входа был найден здесь же труп в красноармейской шинели, тщательно уложенный и укрытый дерном у самого порога тоннеля. Кто он был, этот безвестный боец, и после смерти как бы охраняющий статуи Каскада, почему и кем он был так бережно здесь похоронен — об этом узнать было невозможно.

Но уже с совсем особым чувством входили мы, по одному, в освобожденную от земли и бревен низкую полукруглую арку входа. Тоннель был длинен и вместителен. И там, в душном, сыром полумраке со всех сторон блестели золотые глаза лежащих и как будто просыпающихся от сна наших богов и героев.



Вскрытие захоронения скульптуры. Фотография 1944 г.
М. А. Величко.

Входя сюда, мы не знали, с кем из них предстоит встретиться здесь и даже сколько их удалось скрыть в этом тайнике. Ведь описи захоронения не существовало. И каждая статуя, каждая ваза здесь оказывалась неожиданным даром.

Почти целый день был проведен в тоннеле, среди счастливых открытий. Придерживаясь за протянутые руки лежащих статуй, пробираясь все глубже во тьму, уже с фонарем, мы находили одного за другим «Мелеагра», «Германика», «Антиноя» и многих еще, стоявших на ступенях Каскада.

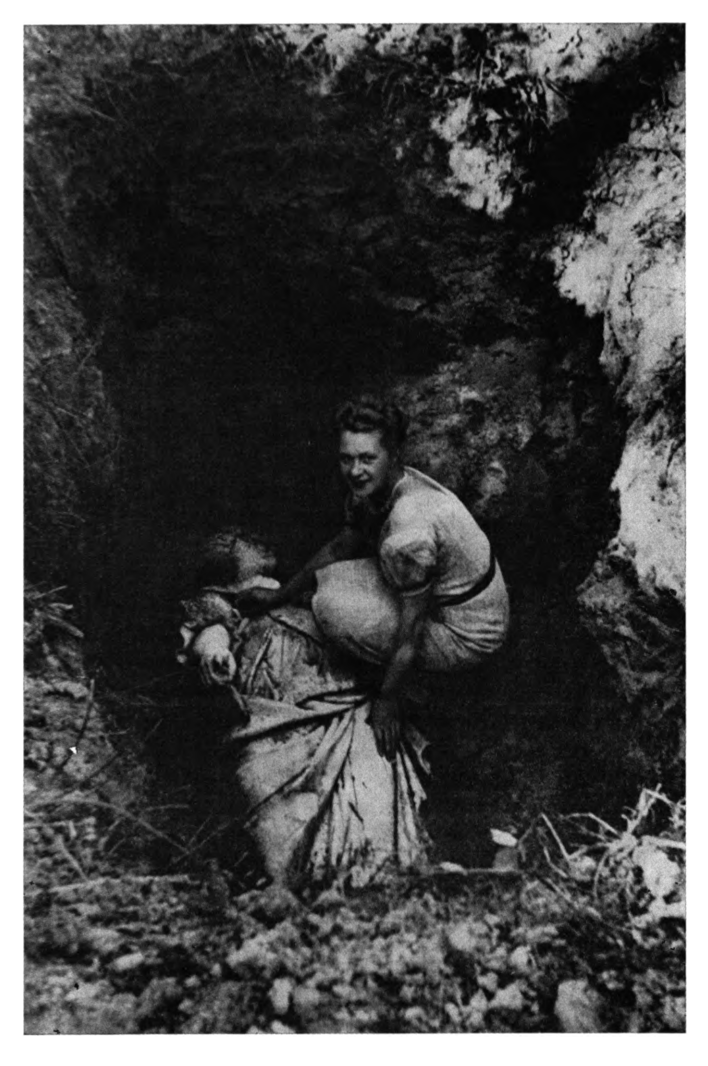
Но совсем уже неожиданно заблестели там и надутые щеки из всех сил трубящих в раковины «Наяд» Ж. Рашета.

«Наяды» принадлежали к наиболее крупным скульптурам Ковша. Предполагалось, что их так же невозможно было снять с мест, как «Самсона», «Волхова», «Неву» и «Тритонов», что они так же украдены фашистами.

До сих пор нельзя даже представить себе, как смогла та небольшая группа людей, без необходимых подъемных приспособлений да еще под артогнем снять с мест, протащить от Ковша и задвинуть в тоннель этих бронзовых великанов. Но это было сделано.

В тоннеле нашлось семнадцать скульптур и одиннадцать ваз.

Весь вечер тогда мы просидели вместе с саперами, которые хотели все знать о Петергофе, над старыми схемами расстановки скульптур на Большом каскаде. Теперь вместе с тем, что сохранялось в Ленинграде, мы имели основной скульптурный убор, необходимый для первого открытия фонтанов.



М. А. Тихомирова у найденной статуи.
Фотография 1944 г. ТАСС.

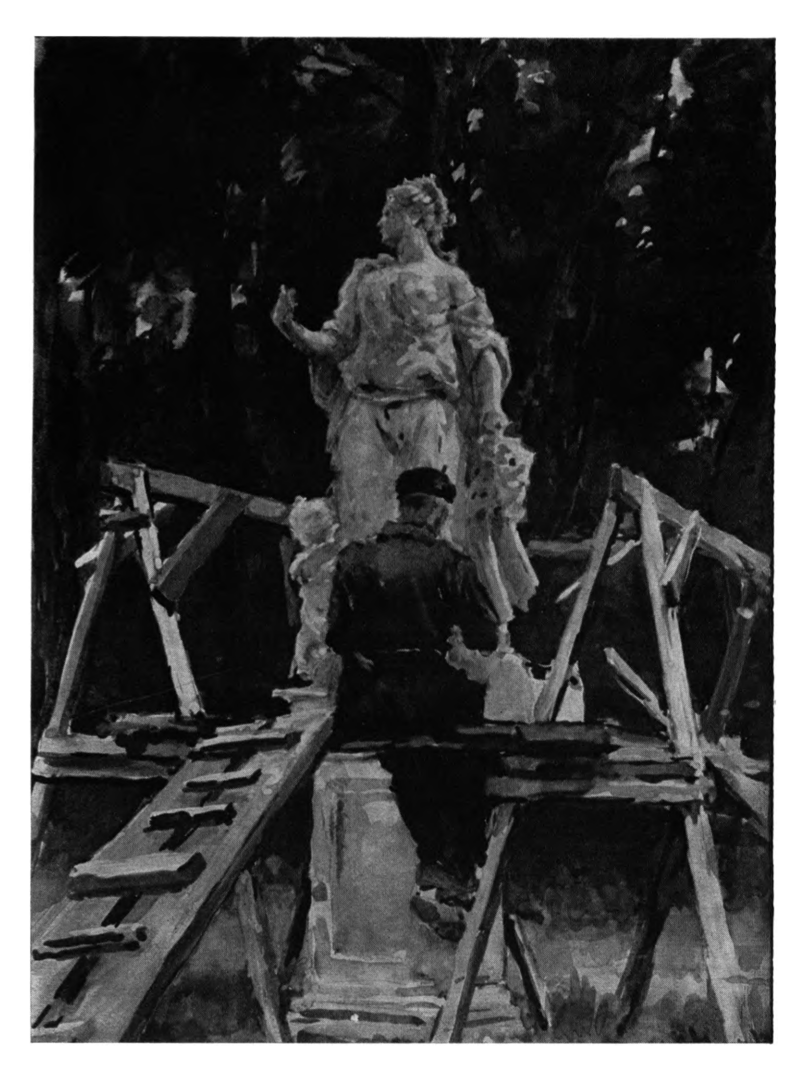
Воссоздание украденных фашистами больших групп и мелкой декоративной скульптуры было делом будущего. А сейчас и нашим «ленинградцам» предстоял переезд в Петергоф.

У них тоже была своя история.

Из всех статуй, перевезенных в Ленинград, только один «Персей» оказался с нами в Исаакии. Остальные провели всю блокаду на товарной станции Октябрьской железной дороги, упакованные в ящики, подготовленные к отправке в тыл, но так и не успевшие уехать из Ленинграда. Они стояли в кладовых, которые, конечно, не были для них достаточно надежным пристанищем. Но перевезти тридцать тяжелейших ящиков оттуда в Исаакий в тогдашних условиях было просто невозможно. Оставалось только время от времени проверять их сохранность да надеяться на удаленность этих кладовых от основных объектов, подвергавшихся бомбежкам.

Проверки скульптуры были связаны с нелегким путешествием, которое вдобавок было и очень грустным. Мучительно длинный путь между бесконечными неподвижными составами, где вагоны с выбитыми окнами стояли, как будто намертво припаянные к рельсам, где между шпалами пробивалась трава, — все это со всей остротой напоминало о том, что город в блокаде, заставляло ощутить ее непосредственно и так непреложно, как не ощущалось в самом городе.

Но все же в этих путешествиях была и своя особая, горькая радость. После утомительного перехода — немного отдохнуть у широкой металлической двери, выкрашенной зеленой краской, слушая лязганье ключа в надежном замке. А потом шагнуть



М. Непринцев. Реставрация изъятой из захоронения скульптуры «Земля» у Золотой горы. Акварель. 1946.

в полутьму кладовой, как на свидание с недостижимым сейчас Петергофом.

Там — медленно идти между ящиками, пахнущими сосной, читая давно закрепившиеся в памяти их номера, и знать, что, например, вот здесь, под номером 262, — «Пандора» Ф. Шубина. И вдруг ясно увидеть ее склоненную головку, ее тонкую руку, лежащую на крышке запретного сосуда, всю ее фигуру, устремленную вперед, как бы шагнувшую с пьедестала.

Или в щели между досками нащупать рукой узорный колчан и еще раз убедиться, что в этом ящике скрыт Актеон, стремительно убегающий от своей гибели, — одно из лучших произведений И. Мартоса. И каждое такое посещение было почти что встречей с друзьями, чья жизнь стала такой же непрочной, подверженной ежедневной опасности, как и наша, хоть были они отлиты в бронзе, чтобы жить века.

Постоянный участник этих встреч — хозяин необычайного убежища статуй — начальник кладовых, седой, сутулый, видимо, жестоко изглоданный блокадой, каждый раз безропотно проделывал этот явно трудный для него путь. Он шел, медленно пробираясь между вагонами, кашляя и задыхаясь, тяжело переступая рельсы. Сняв пломбу с двери кладовой и отперев замок, садился отдыхать тут же, на приступке. Он всегда терпеливо ждал конца осмотра и порой спрашивал: «Ну как? Со всеми повидались? Все на месте? Все целы?»

Однажды летом 1943 года он сам позвонил в Исаакий и просил приехать немедленно «для совместной, внеочередной проверки». Тогда по телефону больше он ничего не мог сообщить, но и так

все было ясно. Накануне в том районе было сброшено несколько авиабомб.

Нужно ли говорить, что обычный путь в тот раз казался совсем бесконечным.

Но буквально чудом «убежище богов» уцелело. Мы с «хозяином» долго стояли над громадной воронкой между низкими зданиями кладовых.

«Счастливы же эти ваши статуи, — сказал он, — но уж хоть бы поскорее вы их вывезли отсюда...»

Но «поскорее» не получилось. Их перевезли «домой» лишь летом 1945 года, а в августе 1946 года они, вновь вызолоченные, заняли свои прежние места на восстановленном Большом каскаде, так же как и те статуи, что пережили войну в тоннеле под Большим дворцом.

И так опять весь сонм богов и героев объединился среди воскресших водометов во славу России...

IV. О БОЛЬШОМ КАСКАДЕ

Почти у каждого города есть свои традиционные праздники, ставшие не только привычными, но и особенно любимыми.

Одним из таких праздников для Ленинграда давно уже стал день открытия петергофских фонтанов, отмечающий начало лета.

Ежегодно фонтаны открываются в один из ясных майских дней, когда в парках деревья еще прозрачны, газоны еще чуть зеленеют, а над серовато-голубым заливом гуляет крепкий, свежий ветер.

Торжество начинается ровно в полдень, но уже все аллеи парка кипят шумным, веселым людским потоком, звенят смехом и песнями. Особенно людно в центре, у Большого каскада, где каждый стремится заранее занять место получше.

Постоянным посетителям этих праздников известно, что лучшие места — это Воронихинские колоннады по сторонам Самсоньевского ковша и Верхняя терраса над Каскадом.

От колоннад виден весь Большой каскад, сверкающий золотом своих статуй, и возвышающийся над ним дворец. А с Верхней террасы открывается широкий вид на Ковш и Аллею фонтанов с ее широкими белыми мраморными чашами, как бы плы-

вущими по газонам к морю, завершающему всю перспективу.

В двенадцать часов взлетает сигнальная ракета и мгновенно воцаряется тишина. Если закрыть глаза, то покажется, что парк совсем пуст. Так многотысячная толпа, затаив дыхание, ждет того знакомого и любимого чуда, которое обязательно должно произойти именно так, как оно происходит каждый год, не становясь от этого менее прекрасным. На всех лицах радостное ожидание, и все глаза прикованы к еще молчащим фонтанам.

Фонтаны начинают свою игру постепенно, словно нехотя пробуждаясь от сна... Но вот наверху затрубили в свои раковины «Тритоны», выбрасывая из них блестящие, гибкие и звонкие струи. Им сразу откликнулись своими струями «Наяды» и «Сирены». И уже вырастают хрустальные тюльпаны причудливой «Корзины», оживают все водометы каскадов и триумфальной Аллеи фонтанов, шумят потоки, ниспадающие со ступеней. И наконец сверкающим смерчем вонзается в светлое небо мощная струя из львиной пасти, разрываемой богатырскими руками Самсона...

В буйной и радостной музыке играющих вод, в их взлетающих струях и стремительных водопадах раскрывается до конца вся красота Большого каскада, где архитектура, скульптура и бесконечно разнообразные фонтаны сливаются в единое гармоничное целое.

Грандиозен и торжествен этот замечательный ансамбль, задуманный и осуществленный при Петре I как своеобразный памятник победе России в Северной войне. И каждой деталью своего скульптурного



Р. Ф. Житков. Руины Большого дворца и Грота. Литография. 1944.

убранства, в присущих тому времени аллегорических образах Большой каскад прославлял молодую русскую державу, повествовал о ее борьбе за владычество над морем, расстилающимся здесь, у подножья Большого дворца.

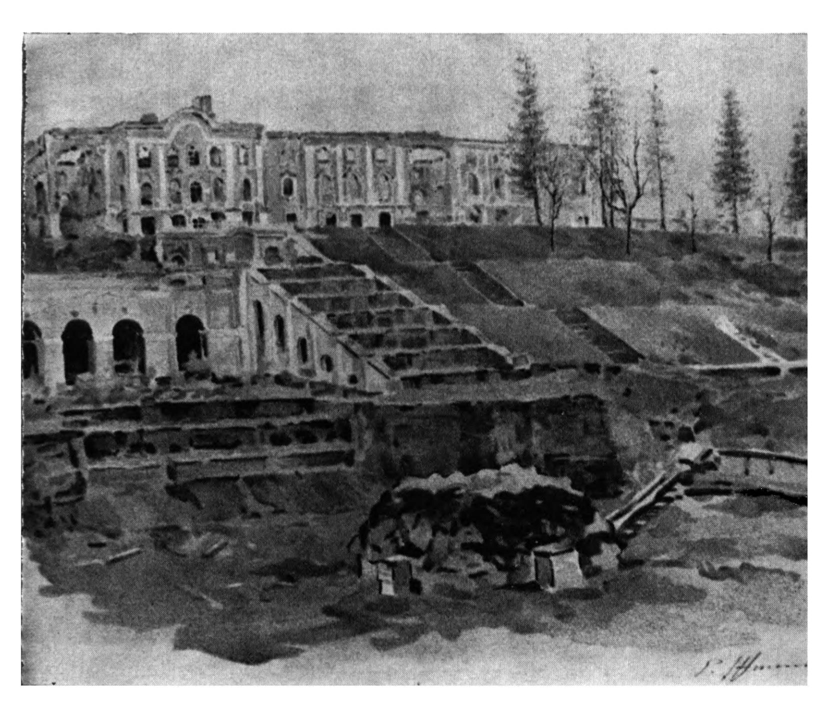
Петергофский ансамбль полностью был завершен лишь в 1734 году, к двадцатипятилетней годовщине Полтавской победы, когда в Ковше, перед дворцом, была установлена скульптурная группа с фонтаном,

где в образе богатыря Самсона предстала Россия, победившая льва — Швецию.

Эта группа стала центром всей композиции Большого каскада и раскрыла ее основную идею.

Но вся первоначальная скульптура Каскада, позолоченная свинцовая, вскоре обветшала и потребовала замены. В 1799—1806 годах на ступени Каскада встали вновь выполненные бронзовые статуи

Р. Ф. Житков. Большой каскад и «Самсоньевский ковш» весной 1944 года. Литография. 1944.



И. Прокофьева, Ф. Щедрина, Ф. Шубина, И. Мартоса, Ж. Рашета [1].

А от старого, петровского убранства остались свинцовые золоченые барельефы и кронштейны на ступенях, два больших маскарона по сторонам Каскада и мелкая декоративная скульптура Ковша и Грота. Новые статуи по сюжетам повторяли своих предшественников. И тот же сонм богов и героев вернулся на свое место. Тогда же был создан М. Козловским и новый «Самсон» — один из значительнейших монументов Европы. Так Большой каскад, полностью сохранив свой первоначальный идейный замысел, вошел в сокровищницу мировой культуры как единственный в своем роде историко-художественный памятник.

Таким узнало его наше поколение. Таким же примут его наши потомки. И сейчас, когда уже никакие следы разрушений не омрачают чудесного праздника фонтанов, трудно представить себе, из каких трагических руин возвращена к жизни вся его красота.

Январь 1944 года. Петергоф, освобожденный от фашистских захватчиков. Бои откатываются все дальше и дальше на запад. Мертвая тишина над парком, перекопанным дотами и блиндажами, где аллеи превращены в противотанковые завалы, а газоны — в противопехотные минные поля. Над снежной пустыней — черный остов дворца и неузнаваемо разрушенный Большой каскад с зияющим провалом подорванной Верхней террасы.

Похищено все, что оставалось на нем: нет петровских барельефов на ступенях, нет «Волхова» и «Невы», нет «Тритонов», и тонет в снегу пустой пьеде-



Я. Д. Рубанчик. Руины Большого каскада летом 1944 года. Карандаш. 1944.

стал «Самсона»... А для того чтобы войти в Большой грот, в ту арку, где сейчас статуя «Спящий фавн», приходится плечом разбить ледяную завесу.

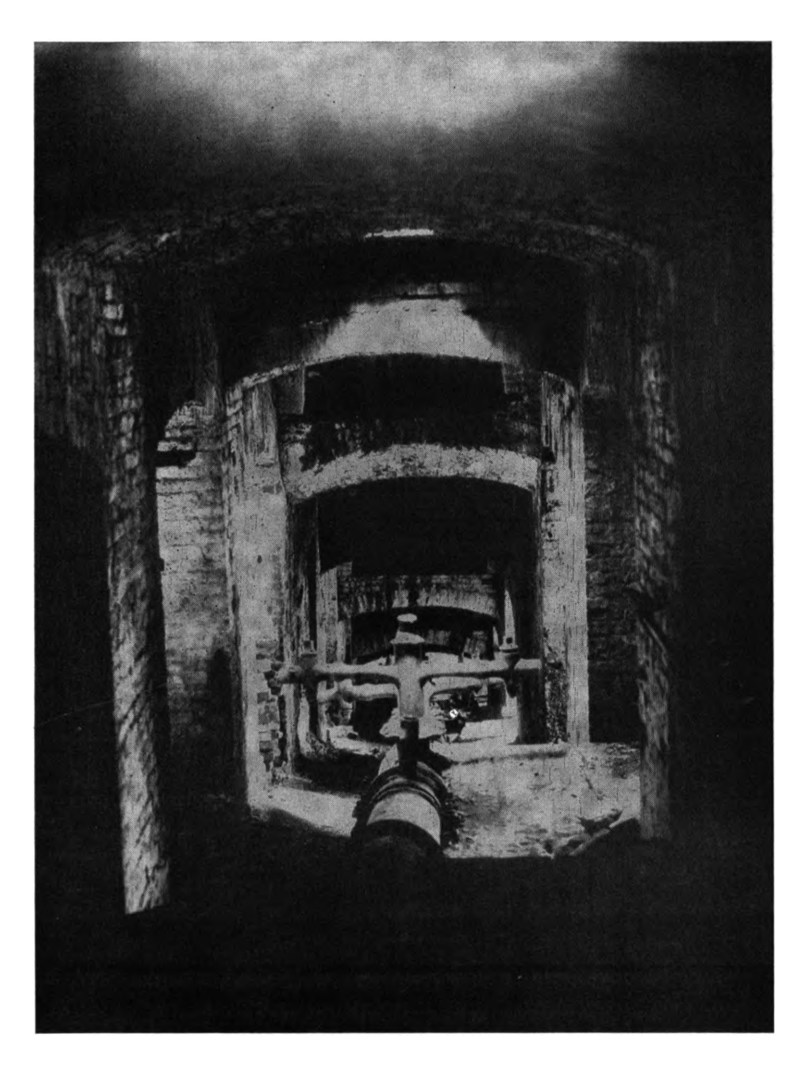
Но нужно, обязательно нужно проверить, сохранились ли фонтанные трубы под Каскадом. Они лежат в сводчатых галереях, полого уходящих вниз, прекрасных в своей простоте и целесообразности. Это целый подземный дворец, созданный для воды. Она приходит сюда из прудов — водохранилищ Верхнего сада и, пробежав по этим трубам, устремляется в другие, подводящие ее непосредственно к фонтанам.

Здесь, под Каскадом, уже приходилось бывать не раз, и в памяти осталось то удивительное ощущение, которое неизменно возникало там во время пуска фонтанов. Сперва слышался далекий гул, он стремительно нарастал, и трубы под ногами оживали. По ним с победным шумом и плеском неслась вода, и голос ее подхватывало эхо под сводами галерей. Она, скрытая, настигала, было весело и немного страшно бежать по этим звонким трубам, опережая ее мощный бег, чтобы увидеть с площадки Грота, как вырастают на пути водяные тюльпаны фонтана «Корзина», как впереди и вокруг еще и еще рождаются новые струи, вспыхивая на солнце радугами.

Все это тогда, в руинах Каскада, вспомнилось мимолетно, как бывшее в какой-то совсем другой жизни и потерянное навсегда.

Мертвенным холодом, тоской, отчаянной заброшенностью веяло в подземных галереях.

Конечно, и в мирные зимы тут бывало так же холодно и тихо. Но тогда Каскад казался спокойно



Фонтанные трубы в подземных галереях Грота. Фотография 1930-х гг.

спящим. А сейчас он был и растерзан, и мертв, и осквернен: ведь первое, с чем пришлось здесь встретиться, был скрюченный труп в зеленой фашистской шинели, лежащий в дальнем углу Грота...

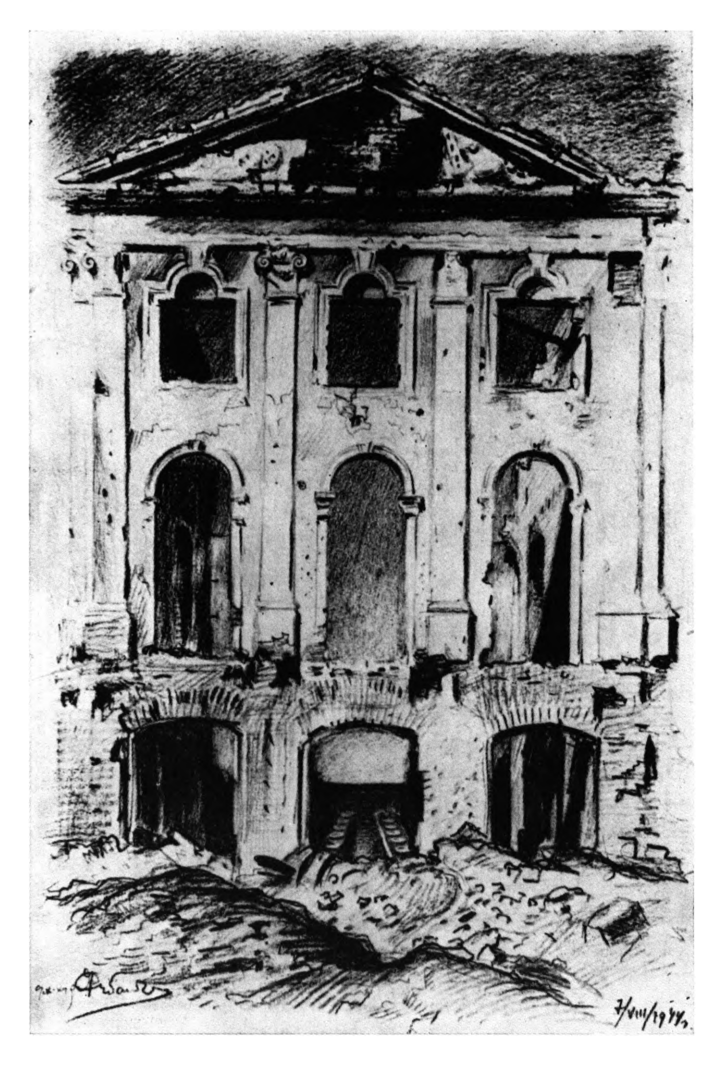
Спускаясь вглубь, в темноте приходилось проверять трубы руками на ощупь.

Вот и маленькое круглое зальце под фонтаном «Корзина». Здесь сверху, сквозь решетку пробивается свет. Сюда были спрятаны нашими ящики с фарфором, которые уже не удалось вывезти из Петергофа. Вокруг груды осколков. Все перебито. И тут же остатки жилья — раскладная кровать и закопченная железная печурка. Видимо, здесь отсиживался кто-то из «победителей» — в сырости и мраке. И не его ли труп остался там, в Гроте?..

Но все это казалось уже неважным. Ведь трубы были повреждены лишь в немногих местах, и в страшном, мертвом подземелье как будто послышался вновь нарастающий гул фонтанных вод...

Весна 1945 года, незабываемая весна Победы. В парках уже сделано все, что возможно: они разминированы, расчищены от завалов, и начинается новая битва — битва с разрушениями, с руинами, с утратами. Ее ведет целая армия архитекторов и скульпторов, гидротехников и строителей, научных работников и садоводов. Восстанавливаются водопроводы, начинаются и работы в подземных галереях Каскада. И тут возникает много неожиданностей.

Первые наши саперы из частей КБФ предупреждали, что «кое-что» могло еще остаться именно в этих подземных сооружениях. Миноискатели реагируют на металл. А там кругом металлические трубы, поэтому саперы проводили проверку в основ-



Я. Д. Рубанчик. Вид на разрушенную аллею фонтанов через руины Большого дворца. Карандаш. 1944.

ком руками. Здесь нужны были собаки, специально тренированные на запах тола.

Весной 1945 года появились у нас саперы-собаководы. И великолепный колли Джим, нашедший на своем собачьем веку уже несколько тысяч мин, помог обнаружить целую серию «сюрпризов» в тех местах, где уже неоднократно побывали музейные работники и инженеры. Это были различные комбинации взрывчатки с детонаторами, не «нажимного», а «натяжного» действия. Фашисты заложили их в местах, где трубы были разбиты, с расчетом, что эти осколки будут нами вынуты.

А у печурки в зальце под «Корзиной» Джим устроил целый концерт. Она была буквально набита толом. И достаточно было бы открыть ее дверцу, чтобы подорвать весь Каскад. Оставалось только радоваться, что никому из нас не пришло в голову это сделать. Много мин было найдено и по всей фонтанной системе.

После этой вторичной «расчистки» работы развернулись уже по всему фронту. И это был подлинный фронт борьбы с разрушениями.

Строительным работам предшествовали в первую очередь обмеры всех фонтанных сооружений. Обмерять приходилось все: профили, детали, общие планы и разрезы фонтанов — ведь от тщательности обмеров зависит сохранение облика восстанавливаемого памятника. Параллельно шел подбор исторических изобразительных материалов, а потом уже на основании всех данных составлялись проекты восстановления.

Все эти работы проводились архитектурной мастерской Ленпроект, под руководством профессора



Подготовка к реставрации фонтанов. Фотография 1945 г.

Андрея Андреевича Оля, ныне уже покойного, чей горячий энтузиазм создавал атмосферу праздника вокруг далеко не легких будней восстановления.

Сами строительные работы были необычайно многообразными. Заново строились шлюзы и дамбы по фонтанной системе, сотни метров чугунных труб и кирпичных тоннелей вновь были проложены к фонтанам. Для этого прорывались траншеи, где люди работали по колено в воде, вынимая обломки разбитых труб, заменяя их новыми.

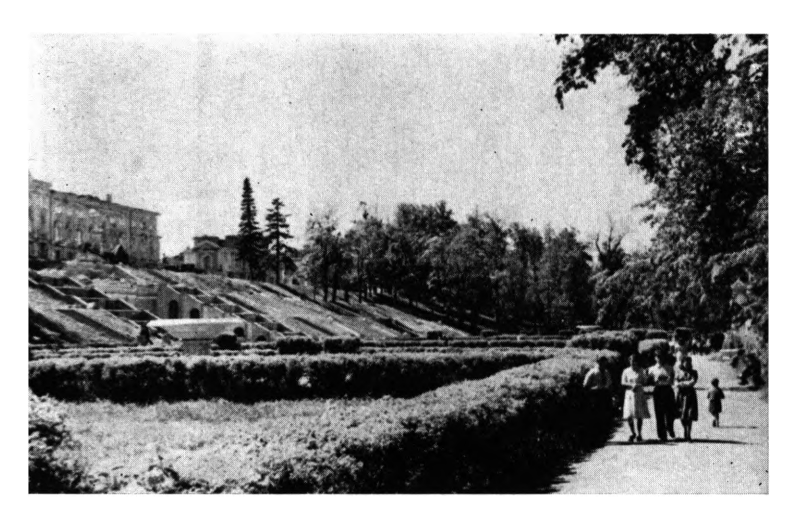
В это же время на Большом каскаде ликвидировался пролом Верхней террасы, реставрировались Грот и ступени, а мраморщики В. М. Самарин, Г. И. Лидин и Д. В. Ильин работали, сколько позволяли белые ночи, восстанавливали разбитые чаши и поребрики фонтанов.

Но среди наших многих работ была одна особая, хоть незаметная, но очень важная: создание новых форсунок, тех свинцовых невзрачных насадок, которыми заканчиваются выходные отверстия фонтанных труб. Именно они скрывали в себе секрет красоты и разнообразия петергофских фонтанов, от их формы, объема, диаметра зависели высота, наклон падения каждого водомета, его характер, его «игра».

Старые форсунки в начале войны были сняты с мест и спрятаны в гроты. Но фашисты нашли и похитили их. Восстанавливать фонтаны нужно было, с точностью соблюдая их облик и характер. Особенно это важно на Большом каскаде, где сочетание взлетающих ввысь, ниспадающих и наклонных струй является своеобразной художественной композицией, точно определенной во всех деталях, как каждое подлинное произведение искусства.

Отсутствие форсунок было настоящей катастрофой, так как выполнить их заново было до крайности сложно. Обратились к одному из ленинградских научно-исследовательских институтов. Там ответили, что нужно не менее чем полтора года только на экспериментальные работы... Дело, казалось, затягивалось безнадежно. А ленинградцы так ждали фонтанов!

И все же они открылись в 1946 году. Форсунки были созданы заново, и сделал это наш старый



Открытие Нижнего парка. Фотография 1946 г.

фонтанщик П. П. Лаврентьев с помощью своего сына Павлика, которому он передал все, что сам знал о фонтанах. А знал он их досконально. Ведь неоднократно приходилось ему чинить, а порой и заменять выбывшие из строя насадки. Его золотые руки запомнили их мельчайшие особенности, разницу в формах их внутренних частей, благодаря которой один водомет взлетал вверх прямо, как стрела, другой разбрасывал струю веерообразно или падал широкой сверкающей дугой.

«Мало кому известно, какая это хитрая и канительная штука — фонтаны. Маленькая царапинка на головке форсунки — и струя «заплачет» или вилять во все стороны пойдет. Фонтаны — что ребенок: постоянный уход им нужен. Но если уж доглядел за ними — игре их не нарадуешься...

Когда я увидел разбитые трубы фонтанов — не стерпел, пошел работать, исправить их, несмотря на свой возраст и инвалидность»[2].

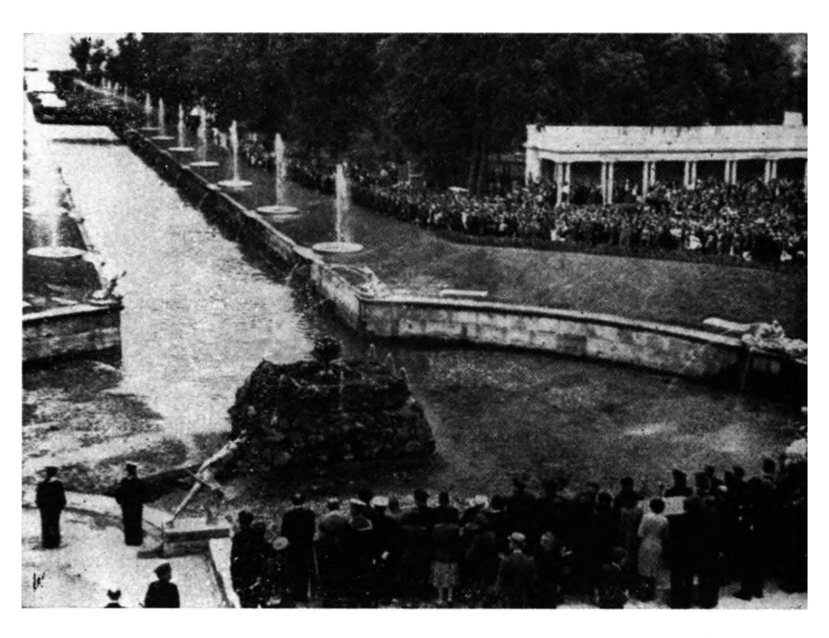
Эта выдержка из небольшой статьи Лаврентьева, опубликованной в местной, петродворцовой газете, пожалуй, лучше всего характеризует его любовь к фонтанам, его отношение к ним как к живым существам.

И Лаврентьев начал «колдовать» над новыми форсунками.

А тем временем научные сотрудники подобрали фотографии фонтанов, которые помогали контролировать результаты его экспериментов. В исходе это-

Первый пробный пуск восстановленных фонтанов в августе 1946 г. Фотография.





Первое после Великой Отечественной войны открытие фонтанов 25 августа 1946 г. Фотография.

го сложнейшего дела тогда многие сомневались.

Но фонтаны вставали один за другим в прежнем своем облике.

Первый праздник их открытия не пришлось откладывать. Он состоялся в назначенный срок.

Маленький зеленый билет — приглашение на открытие фонтанов первой очереди бережно хранит каждый из участников того необычайного праздника 25 августа 1946 года, когда впервые после шестилетнего перерыва вновь зашумели воды Большого каскада. Одновременно с ним были введены в строй

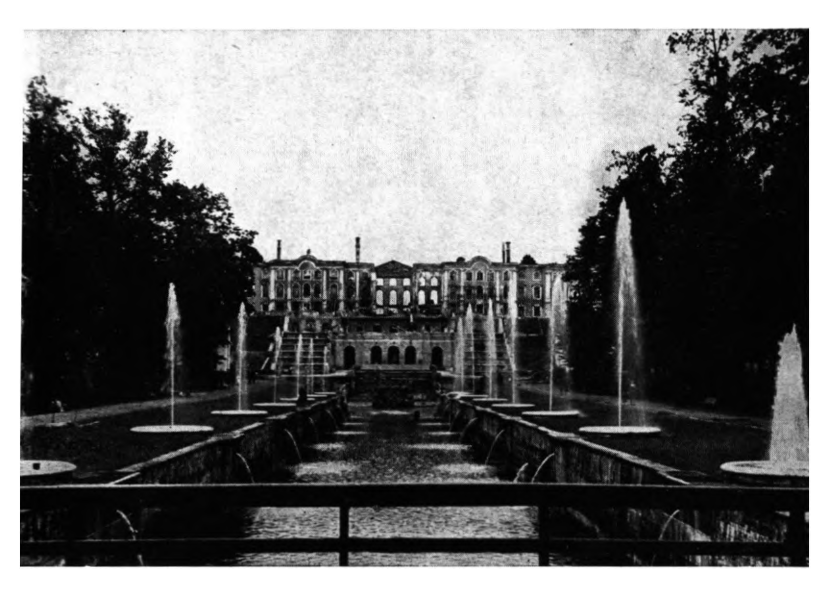
«Аллея фонтанов», «Террасные» и «Чаши» — то есть большая часть основного, центрального ансамбля фонтанов. И пусть в тот день на ступенях Каскада, еще обнаженных, лишенных своего нарядного декора — барельефов и кронштейнов, стояли только сохранившиеся в укрытии статуи. Пусть на пьедестале «Самсона» была лишь бронзовая ваза с цветами. Но снова в подземных галереях вода стремилась по трубам с шумом и плеском, вновь под солнцем вырастали, играя, струи фонтанов, — и все это было уже немалой победой.

Тогда над ожившим Каскадом Большой дворец стоял в руинах, но было уже ясно, что и его удастся поднять из праха. Этот праздник воочию доказал, что восстановление петергофского ансамбля возможно. А это было тогда очень важно. Ведь существовало мнение, что все наши пригородные парки погибли безвозвратно. Ходила такая «крылатая» фраза: «Мертвецов не воскрешают».

А эта первая победа над разрушениями открывала пути и возможности к дальнейшим восстановительным работам, заставляла в них поверить.

Эта первая крупная победа в Петродворце имела большое значение и для других пригородов: она как-то всем открыла дорогу, восстановление становилось делом, реально ощутимым повсюду, и ему уделялось еще больше внимания.

В 1946 году все пригороды были включены во вновь организованный отдел культурно-просветительной работы исполкома Ленгорсовета, возглавляемый Петром Ивановичем Рачинским. Он ранее был заместителем Загурского в Управлении по делам искусств, и мы его уже хорошо знали. Относясь



Первое после Великой Отечественной войны открытие фонтанов 25 августа 1946 г. Фотография.

с уважением к его точности, деловитости и необычайной трудоспособности, каждый из нас был уверен и в том, что наше дело ему по-настоящему дорого. Он был к нам требователен, но и внимателен, а мы это очень ценили. Его заместители Исаак Тувич Закс и Сергей Константинович Кузнецов также досконально знали все дела и нужды каждого пригорода, помогали во всем, а порой и вытаскивали кого-либо из всяческих «сложных» положений, которые иногда возникали из-за недостатка опыта «музейщиков» в чисто административных делах, которыми до сих пор им не приходилось заниматься.

В отделе мы всегда находили хорошую, деловую атмосферу, взаимное доверие и уважение.

Но особенно большую роль для нас в делах научного плана играл заведующий сектором музеев Станислав Валерианович Трончинский, ранее работавший и в пригородах и в Музее истории Ленинграда. Большой специалист в музейном деле, обладавший не только знаниями, но и подлинным талантом безошибочно видеть и выделять повсюду самое главное, он сконцентрировал вокруг себя «пригородников», обобщил уже накопленный опыт научной подготовки реставрационных работ, много делал для того, чтобы научная документация восстановления везде была максимально полной и убедительной. И к нему обращались порой с самыми запутанными и сложными научными вопросами, зная, что он всегда даст дельный совет. Трончинский часто ездил в пригороды, и без него не обходились ни беды, ни радости каждого парка. Был он к тому же человеком необычайного обаяния, и его ранняя внезапная смерть в 1949 году была и осталась для всех нас тяжелой потерей, глубоким горем. Для каждого пригорода он сделал очень много, и в Петродворце сложнейшая работа по воссозданию утраченной скульптуры Каскада проходила при его непосредственном и буквально каждодневном участии. А она была действительно очень трудной, прежде всего, в плане научной ее подготовки.

К этой работе приступили осенью 1946 года. Несмотря на то что большая часть всего этого замечательного ансамбля сохранилась в укрытиях, потери все же были очень значительные. Фашисты похитили все, что оставалось на Каскаде. А там не уда-

лось своевременно снять четыре самые крупные скульптуры: «Самсона, побеждающего льва» И. Козловского, группу «Тритоны» И. Прокофьева, возглавляющую Каскад, «Неву» Ф. Щедрина и «Волхова» И. Прокофьева, находившихся внизу, по обе стороны Ковша. Кроме того оставалась на местах вся мелкая декоративная скульптура: барельефы, кронштейны, маскароны, гермы, украшавшие ступени Каскада и стены Ковша. Всего следовало выполнить в бронзе сто пятьдесят предметов. Правда, некоторые из них многократно повторялись по одной модели (например, для восьмидесяти двух кронштейнов на ступенях нужны были только две модели, а для восемнадцати герм Ковша — только одна), но все равно объем скульптурных работ оставался немалым: нужно было воссоздать тридцать моделей для ста пятидесяти отливок. Работа была поручена большой группе ленинградских скульпторов под общим руководством Иннокентия Ивановича Суворова.

Это была очень сложная и поистине творческая задача: ведь копировать было не с чего.

Каждый скульптор должен был как бы создать заново барельеф, маскарон или герму XVIII века. А дело научных работников было подобрать для этого максимум материалов, помочь скульпторам полностью ощутить тот дух времени, отпечаток которого свойствен каждому произведению искусства, его тематике, его значению.

Все скульпторы, участвовавшие в этой работе, подходили к ней с чувством большой ответственности, вдумчиво, стремясь проникнуть в стиль, характер утраченных оригиналов, внимательно изучая все подобранные материалы.

В разрешении этой сложной задачи большую роль сыграло руководство умного и тонкого художника Суворова, сумевшего объединить и вести в одном русле весь многообразный комплекс скульптурных работ. Сам он должен был воссоздать группу «Тритоны» Прокофьева, но ему так и не удалось приступить к работе над ней. Еще молодой, с виду крепкий и сильный, он внезапно захворал, когда на Каскаде устанавливались уже выполненные барельефы. Болезнь его оказалась длительной и неизлечимой. Мы все время навещали Суворова, и он, уже в тяжелом состоянии, жадно расспрашивал нас о ходе работ, а потом и об открытии обновленного Каскада, который ему так и не пришлось увидеть.

Но имя Суворова осталось накрепко связанным с этим замечательным памятником, с трудным периодом его возрождения.

Ведь аналогичных работ до тех пор вообще не проводилось, и каких-либо установленных методов для них не существовало. Здесь же прямо на деле приходилось искать те методы, которые могли бы обеспечить исторически точное воссоздание утраченных произведений, и Суворов был душою этого дела.

Особенного внимания потребовало выполнение барельефов, с петровских времен украшавших подсливные части ступеней Большого каскада. Они играют очень большую роль в его декоративном убранстве.

При действии фонтанов, когда волны лавиной низвергаются по ступеням, их золоченые изображения на зеленоватом фоне, поблескивая сквозь водную пелену, сами кажутся движущимися и как бы оживают.

Когда же Каскад молчит — они ведут свой рассказ в подробных и подчас сложных мифологических сценах. Здесь явно каждая деталь имела свое значение, свой смысл, эти композиции нужно было не только воссоздать, но еще и разгадать.

Их было двадцать, и работа над каждой из них решалась буквально как запутанный ребус, как уравнение со многими неизвестными.

Сохранившиеся фотографии барельефов были очень неясны и могли служить лишь отправной точкой в деле воссоздания. Описания композиций в инвентарных книгах уточняли некоторые из деталей, не видных на фотографиях, но не подсказывали, как они были изображены.

К примеру: на фотографии хорошо видна колесница Нептуна, но впереди нее — темное пятно неясных очертаний. В описании сказано, что колесницу везут морские кони — а как их изобразить? Значит, надо где-то найти аналогичное изображение, пусть даже другого автора, но близкое по времени и манере.

Самое авторство в большинстве случаев тоже нужно было уточнить. Собственно, с этого и пришлось начать — постараться выявить историю создания этих барельефов.

Путем сопоставления архивных материалов и близких по сюжетам произведений XVIII века удалось выявить авторство по отношению к каждому барельефу. В результате они разделились на три группы: одни были выполнены по моделям Конрада Оснера, немецкого скульптора, много работавшего в России при Петре I, другие принадлежали Франсуа Вассу и третьи — Б.-К. Растрелли[3]. Потребо-

валась в ряде случаев проверка и расшифровка самих сюжетов, так как некоторые из них оставались невыявленными, а воссоздавать непонятную по содержанию композицию, да еще при недостаточных изобразительных материалах — просто невозможно.

Очень трудный случай, например, был у скульптора Владимира Федоровича Богатырева. Он работал над барельефом, который по описи назывался «Нимфа и Юпитер». Композиция была сложной, многофигурной, а фотография с нее очень плохой. Название буквально ничего не говорило — так, какая-то мифологическая сцена. А какая? Помогло детальное описание этой композиции в инвентарной книге. Там были упомянуты лягушки в пруду и женская фигура с двумя детьми, которые не были видны на фотографии.

Сюжет выяснился: это был миф о Латоне и ликийских крестьянах, приведенный в «Метаморфозах» Овидия. По этому сказанию, возлюбленная Юпитера Латона, гонимая ревнивой Юноной, скиталась со своими двумя детьми, Аполлоном и Дианой, без приюта, мучаясь жаждой. Она хотела напиться из пруда у ликийских крестьян, но они, боясь гнева Юноны, отказали путнице в воде. А Юпитер, который незаметно следил за Латоной в ее скитаниях, наказал крестьян, превратив их в лягушек.

Раз сюжет был прочтен, то можно было искать и аналогии. В данном случае очень помогла композиция на эту же тему, обнаруженная среди барельефов, украшающих стены Летнего дворца Петра I в Летнем саду. По ней удалось выяснить многие детали, необходимые скульптору, трактовку одежды и атрибуты.

При работе Веры Владимировны Гущиной над барельефом «Персей, спасающий Андромеду» для фигур Пегаса и Персея, почти не читающихся на единственной нашей фотографии, была также использована аналогичная композиция Летнего дворца.

Типаж лиц, детали одежды и пейзажа часто приходилось искать и находить в многочисленных иллюстрированных французских, немецких и голландских изданиях «Метаморфоз» Овидия начала XVIII века. Но бывали случаи, когда не давалась какая-нибудь совсем необычная подробность, которую и искать-то было неведомо где. В этом отношении «образцово-показательным» был случай с Николаем Васильевичем Дыдыкиным, работавшим над воссозданием группы «Тритоны».

Здесь скульптор остро почувствовал и прекрасно передал пластику и динамичность, характерные для утраченного произведения И. Прокофьева. Но одна деталь была неясной, и возник несколько комический вопрос: какой «фасон» хвостов полагалось иметь тритонам в XVIII веке? К счастью, Дыдыкин начал «Тритонов» позже нашей работы над барельефами, давшей опыт в подобных розысках. И «Тритоны» получили «крепко аргументированную» иконографию, из которой явствовало, что хвосты им надлежало закончить плавником в форме трилистника, причем можно сказать с уверенностью, что у утраченных оригиналов они были такими.

Но совсем уже анекдотическое недоумение возникло у Леонида Абрамовича Месса, работавшего над барельефом «Нарцисс, увидевший свое отражение». Здесь нашлась фотография довольно четкая. На ней был хорошо виден маленький бассейн и стоя-

щая перед ним фигура с раскинутыми в изумлении руками. Но... фигура эта была явно женской. И скульптор хотел знать — верить ли ему своим глазам или описанию в инвентарной книге, где эта фигура названа Нарциссом. Пришлось внимательно перечитать миф о Нарциссе — и все стало на свои места. Эта фигура могла изображать лишь нимфу Эхо, первой увидевшую превращение Нарцисса в цветок. А сам цветок, и вдобавок очень большой, был обнаружен на фотографии рядом с бассейном. Значит, миф был указан в описании верно, но момент действия определен ошибочно. Это и внесло путаницу. Так в этом случае помог литературный источник.

Кое-где сыграла роль и работа по выявлению авторства петергофских композиций. Для нескольких, за которыми закрепилось авторство Конрада Оснера, было использовано его же произведение — большой барельеф на Петровских воротах Петропавловской крепости. Сюжет там совсем иной, религиозного круга — «Низвержение Симона Волхва», но трактовка деталей, например облаков, складок одежд, послужила достоверным материалом, на который могли опереться скульпторы.

Были и трудности иного порядка, в частности, они касались барельефов, выполненных Б.-К. Растрелли. Он как мастер был несравненно выше всех своих компаньонов по Большому каскаду. Его композиции резко отличались от прочих. И здесь нужно было скульпторам «войти» в яркую его манеру, почувствовать и передать характерные приемы этого большого художника, изучив сохранившиеся его произведения. Это дало свои результаты.

Особенно удалось близко подойти к «растреллиевскому» почерку Александру Михайловичу Игнатьеву в барельефе «Золотой век». А погибшие гермы Ковша (с головой Нептуна) очень хороши у Месса, который руководствовался статуэткой Растрелли «Нептун», хранящейся в Государственном Русском музее.

Очень сложная задача выпала на долю Вадима Николаевича Соколова: воссоздать две большие маски Нептуна и Вакха на Верхней террасе, расположенные симметрично и как бы открывающие обе стороны Каскада. Они были не только большими по размеру, но и особенно выразительными.

Несколько необычна их история. Петр I лично следил за убранством Каскада во всех деталях, вплоть до того, что чередование ваз и статуй на ступенях было определено его указаниями. Две маски, выполненные в Англии, видимо, его не устроили.

Известно, что в 1723 году было закончено убранство Каскада и состоялся торжественный его пуск. Но уже в январе следующего, 1724 года Петр приказал переменить два верхних маскарона. Рисунки к ним выполнил М. Земцов. Растрелли предписывается отлить эти маскароны по рисункам Земцова, утвержденным Канцелярией от строений [4]. Вот эти произведения Земцова, выступившего здесь впервые как автор проекта декоративных скульптур, и воссоздал Соколов. Они ему удались, и сейчас на Каскаде нельзя не отметить их острой выразительности. Они немного свирепые, эти две громадные маски. Но такими они были задуманы первоначально, такими они выглядят и сейчас, выбрасывая из своих открытых ртов потоки воды.

Так возрождались одно за другим декоративные украшения Большого каскада в том, уже далеком 1947 году [5]. Все мы, участники восстановления, жили в кругу загадок, неожиданных и разнообразных, которые возникали по ходу этих единственных в своем роде работ. Однако основная загадка Каскада, само наличие которой уже было тогда бесспорно, но суть пока оставалась неуловимой, не давала покоя. Но это уже другая история. . .

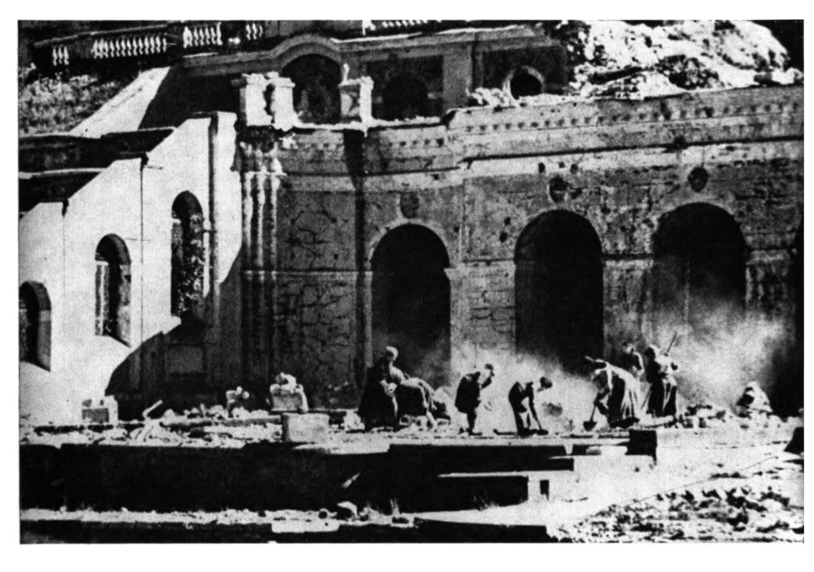
V. КАК БОГИ И ГЕРОИ ДРЕВНОСТИ СЛУЖИЛИ РОССИИ

Теперь, в наши дни, основная идея Большого каскада, аллегорическое значение каждой из его скульптур детально раскрывается в путеводителях, в этикетаже, в рассказах экскурсоводов.

Но долгое время Каскад с его статуями, тематика которых столь тщательно повторялась при позднейших заменах скульптуры, с его многословными композициями барельефов являлся, по существу, непрочтенной книгой, язык которой был давно и прочно позабыт.

Его называли памятником Северной войне, подразумевая символическое значение огромного ансамбля фонтанов, воздвигнутого на берегу завоеванного моря.

Ясна была лишь прямая аллегория «Самсона»: Россия — Самсон, побежденная Швеция — лев. Все остальное оставалось настолько «за семью печатями», что как бы не существовало совсем. Только восстановление, заставившее очень внимательно, до мельчайших деталей изучить Большой каскад, натолкнуло на мысль о том, что все его мифологические персонажи и композиции связаны единым замыслом, единой идеей, единым аллегорическим значением.



Разбор завалов на Большом каскаде летом 1944 г. Фотография.

Сложным и запутанным оказался клубок, скрывающий путеводную нить в необычайном розыске, который привел к расшифровке содержания Большого каскада. Но и результаты этого розыска оказались интересными в плане гораздо более широком, чем ставилась сама задача.

Когда были «прочтены» все сюжеты барельефов Каскада, то нельзя было не заметить, что это вполне определенный цикл античных мифов, очень тщательно подобранных по тематике. Использование сюжетов античной мифологии в искусстве того времени было обычным. Но сам подбор их в барельефах Каскада обращал на себя внимание. В основном здесь

были различные «похищения», «состязания», «избавления», «превращения» и «триумфы». Плутон похищал Прозерпину, кентавр Несс — жену Геракла Деяниру, Юпитер — Европу. Состязались в беге Аталанта с Гиппоменом, в игре — Аполлон с Марсием. Персей спасал Андромеду от морского чудовища. Нарцисс превращался в цветок, а Актеон — в оленя. И торжественно плыли по волнам в триумфальных колесницах-раковинах морские божества Нептун и Амфитрита со свитой наяд и тритонов. Эта тематика поддерживалась и статуями Каскада. Здесь есть многие из героев сцен барельефов — и Персей, и Андромеда, и Актеон.

Так почему же именно эти герои и боги античной древности заселили Каскад и почему так детально рассказано о них в барельефах?

Удалось выяснить, что здесь в основном использованы мифы круга «Метаморфоз» Овидия. Мало того, сравнением было установлено, что те же самые сюжеты послужили для барельефов Летнего дворца Петра I в Летнем саду. Они выполнялись в 1714 году, а петергофские — в 1720—1722 годах. Тем более следовало задуматься. Объяснить такое использование одних и тех же античных сюжетов случайным совпадением было невозможно. Петру I почему-то нужны были именно эти боги и герои, именно эти их подвиги и злоключения. И, естественно, возник вопрос: а что, собственно, знали о них в России при Петре I и как к ним относились? Здесь пришлось обратиться к литературе.

В России того времени были уже достаточно известны произведения многих античных авторов — в этом сомневаться не приходилось. Ведь уже в 1700—

1705 годах на медалях, выбитых в честь первых побед Петра I, использовались изречения из Вергилия, Горация и Овидия, причем последнему решительно принадлежала пальма первенства. Интерес к нему был особенно велик. И явно не случайно были изданы в 1721 году в Москве «Овидиевы фигуры в 223 изображениях» — перепечатка гравюр нюрнбергского издания «Метаморфоз» 1669 года. Последнее имелось в библиотеке Андрея Виниуса, одного из основных переводчиков иностранной литературы в петровское время: видимо, поэтому оно и было использовано. Но в русском издании под гравюрами давался лишь короткий, буквально в нескольких строчках, пересказ овидиевых историй. За полный же их перевод взялся граф П. А. Толстой, один из крупнейших деятелей того времени [1].

Президент коммерц-коллегии и искусный дипломат, Толстой был одним из образованнейших людей тех лет. И его незаконченный, неизданный перевод «Метаморфоз» представляет незаурядный интерес. Жаль, что он остался вне внимания исследователей.

Эту рукопись после долгих розысков удалось обнаружить под названием «Метаморфосеос, или Изъяснения на первые четыре книги Овидиевых превращений» [2]. Это очень точный прозаический перевод, снабженный авторскими примечаниями. Перевод сделан хорошим, простым разговорным русским языком, без всяких галлицизмов, без всякой тяжеловесной выспренности. Но самое главное, самое интересное там — это примечания, или «толкования», обличающие живой, несколько иронический ум автора и в значительной мере раскрывающие отношение петровского времени к мифологии.

Мифы тогда воспринимались как отражение действительности, считалось, что те, кого древние почитали как богов, были исторически существовавшими людьми. И это прямо высказано Толстым: «Сатурн был сыном человека богатого Урануса [. . .] Сатурн и Зевс, Плутон и Нептун были люди мочные на свете», — писал он в своих «толкованиях» [3].

А порой его замечания приобретают и иронический характер. Например, миф об Актеоне, превращенном в оленя за вторжение в грот купающейся Дианы, Толстой заканчивает таким рассуждением: «Актеон, от Дианы оленем учиненный, по лесам, разум еще человечь имея, шатался, речи лишився, токмо воздыханием и стенанием печаль свою являл. . . И сумневался, что делать, и на своих собак угодил, которые на господина своего, мня его зверем быть, все бросились и его замучили. Для того сие вымыслил стихотворец, что Актеон зело был охоч к ловле и на той охоте все свое имение истратил. Как и ныне на свете есть много. . .»[4]

По распоряжению Петра появился еще один перевод с произведения, детально знакомящего с античными божествами. Это была «Аполлодора, грамматика афинейскаго библиотека», изданная в 1725 году в Москве, переведенная А. Барсовым.

И. Голиков, в своем многотомном труде «Деяния Петра Великого» составивший подробнейшую летопись его жизни, описывая один из праздников в Летнем саду, бывший в августе 1722 года, приводит разговор Петра I с Барсовым об этой уже порученной ему работе.

Во введении к «Аполлодору» также проводится мысль об исторической достоверности мифов.

Все это были сведения очень ценные, но еще не раскрывающие ни причин появления такого мощного сонма богов и героев древности в памятниках петровского времени, ни их состава, ни какого-то их скрытого значения, для нас пока непонятного. Нужно было идти в розысках и по другой линии.

А в том, что эта другая линия обязательно должна быть, уверенность еще более окрепла после того, как довелось встретить в книжке Н. Е. Лансере «Летний дворец Петра Первого» несколько слов об его аналогичном предположении.

Описывая барельефы Летнего дворца, он указывает: «Эти барельефы, долженствующие характеризовать деятельность Петра Первого или символизировать события его царствования, очень любопытны по сюжетам, взятым из греческой мифологии. По-видимому, это аллегория на Северную войну со шведами. Однако разгадка их для нас представляется не таким легким делом, как это было бы для лиц той эпохи, постоянно имевших случаи созерцать и в представлениях, и в фейерверках, и в печатных книгах всевозможные аллегории, эмблемы и символы» [5].

Это подкрепило нашу уверенность, что следует обратиться к источникам, раскрывающим сложный и подчас запутанный язык аллегорий, иносказательных изображений, которые были широко распространены в искусстве XVIII века. Честно говоря, вначале как-то не связывались в сознании чисто мифологические сюжеты, такие, как «Похищение Прозерпины» или «Персей, спасающий Андромеду», с общеизвестными аллегориями, как, например, «Слава», «Победа», «Милосердие» или «Правосудие». Но ведь они жили в одном кругу, и было бы просто нелогично, чтобы

одни сюжеты имели чисто декоративное назначение, а другие — смысловое.

Логический вывод был одним-единственным. Мифологические сюжеты также использовались как аллегории. Но как пробраться сквозь толщу этого, можно сказать, двойного иносказания?

Вначале были привлечены иконологические лексиконы — словари аллегорий, во множестве издававшиеся в европейских странах в XVII—XVIII веках.

Первая книга этого рода, изданная на русском языке при Петре I в Амстердаме в 1703 году, — «Символы и эмблемата». Кроме того, удалось выяснить, что у Петра I с 1715 года среди книг, которые постоянно находились с ним и даже переезжали из дворца во дворец, имелась «Иконология Риппова» (Iconologia Rippa) — французское издание начала XVIII века.

Обе эти книги — сборники аллегорических изображений в гравюрах, среди которых встречаются и мифологические сцены. Все они снабжены краткими надписями, порой для нас просто невразумительными, а порой, с нашей точки зрения, и не согласующимися с самим содержанием мифа.

Например, к изображению Фрикса, перелетающего на золотом баране Геллеспонт, дана подпись «Богат, да глуп», а к гравюре с падающим Икаром — «Не верьте непостоянным делам».

Это вносило еще большую путаницу в розыски «концов» от всех этих аллегорических хитросплетений, но все же постепенно выяснялось главное.

Само наличие мифологических сцен в этих руководствах по аллегорике говорило о том, что в принципе они действительно использовались и понима-

лись как аллегория. Каждый из мифов имел свое толкование. И именно этот, второй, скрытый смысл определял выбор сюжета для того или иного произведения, а вовсе не его мифологическая тема.

Но ни переводные «Символы и эмблемата», ни западноевропейские иконологические лексиконы не раскрывали, да и не могли раскрыть специфики восприятия мифологических сюжетов в искусстве петровской России. Конкретную разгадку, видимо, можно было найти лишь в чисто русских источниках. А таковыми являлись гравюры, дошедшие до нас многочисленные описания фейерверков и особенно триумфальных врат, которые строились и в Москве и в Петербурге для торжественного приема войск после каждой крупной победы. К ним-то и пришлось обратиться. Судя по описаниям и сохранившимся гравюрам, все триумфальные врата были украшены картинами, а иногда деревянными статуями мифологического содержания и различными аллегориями, в которых победители прославлялись в образах античных божеств и героев.

Оказалось, что в этих описаниях детально изложены не только цель и назначение триумфальных врат, но раскрыто и их идейное содержание с подробным объяснением каждого изображения и его аллегорического смысла.

Ключ к решению «мифологических ребусов» петровских дней был найден.

И постепенно, от одного описания к другому, выяснялось, как боги и герои древности были призваны служить воинской славе России и как при этом обязанности каждого из них были строго определены.

Впервые в России мифологические персонажи были привлечены к этой службе в триумфальных вратах, сооруженных в Москве после взятия Азова в 1696 году, инициатором устройства которых был сам Петр. На этих вратах появились впервые Марс и Геркулес как олицетворение силы и воинской мощи России.

Характерно, что эти первые в России мифологические изображения были выполнены русскими мастерами. Врата украшал «Иван Салтанов со товарищи» — живописец Оружейной палаты.

Все последующие триумфальные врата насыщены мифологией, и их описания дают большой детальный материал для прочтения аллегорий в мифологических сюжетах и отдельных персонажах. Некоторые из описаний составлены Иосифом Турбойским, архимандритом Симонова монастыря, преподававшим философию в Славяно-эллино-латинской академии. Очевидно, он и был первым «сочинителем» многих аллегорий, значение которых постепенно твердо установилось.

Но и сам Петр I принимал в сочинении аллегорий самое живое участие. В 1709 году, перед выходом в свет «Политиколепной Апофеосис» — описания триумфальных врат в честь Полтавской победы, он писал Ф. А. Головину: «Послал я к Вашей милости книгу «Толк о вратах», выправя. Если в чем за скоростию не так — исправьте и велите печатать, чтоб до праздника вышел из дела» [6].

Этот факт свидетельствует и о стремлении Петра I довести до широкого круга современников содержание аллегорий, сделать их понятными, ввести в обиход.

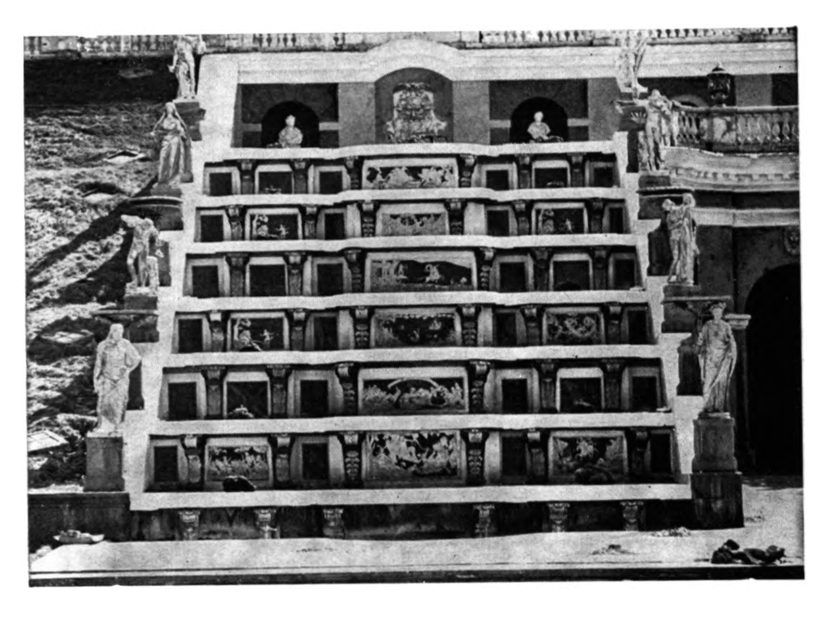
Большое внимание уделялось им и самой постройке триумфальных врат, которая производилась почти всегда под руководством архитекторов Ивана Устинова и Ивана Зарудного. Картины к ним обычно писали русские живописцы.

Идеи и события, которые аллегорически изображались в триумфальных вратах, всегда детально изложены в их описаниях. Значение того или иного персонажа или сюжета устанавливалось прочно, и не встречается случаев, чтобы один и тот же сюжет имел разные толкования.

В образах Зевса, Аполлона, Геркулеса, Персея всегда подразумевается сам Петр I. Афина и Марс — воинская сила России. Морские божества Нептун и Амфитрита призваны были прославлять завоеванное Россией владычество над морем. Здесь занимают большое место и сюжеты «Метаморфоз» Овидия, играя роль иносказаний о событиях Северной войны. К примеру, вот как представляется Персей, спасающий Андромеду от морского чудовища:

«Написахом Андромеду, на снедение морскому зверю от нимф при море привязанную, ея же обоих рук и единыя ноги узы Персеуш, порази зверя, растерза [...] Знаменает же Ижерскую землю, по сие время льву свейскому, близ Фионскаго моря в снедение попущенную, и крепкими городами, аки жесточайшими чепми, к свейскому царству прикованную: юже российский Персеуш, его царское пресветлое величество, взяв, сию от плена свободи. Едина только остася крепость, но и сия божьею помощью, яко его царскаго пресветлаго величества державу прийдет» [7].

Это объяснение взято из описания триумфальных врат 1703 года, построенных в Москве. Здесь алле-



Восстановленные барельефы Большого каскада.

гория доводится до уподобления четырех оков рук и ног Андромеды четырем крепостям. К тому времени Петром I были взяты Ям, Ниеншанц и Копорье. Оставалась Нарва. Она и была последней «чепью», на ноге Андромеды.

В целом этот сюжет повсюду является аллегорией освобождения Ливонии от шведского владычества, а Персей, спасающий Андромеду или побеждающий Медузу, — символом русских побед.

Ряд сюжетов Овидия использовался и как своеобразные сатиры, направленные к осмеянию Швеции, преувеличившей свои силы и побежденной.

Такое значение придавалось, например, мифу о состязании в игре Аполлона и сатира Марсия, закончившемся победой Аполлона, после чего последний в назидание всем, кто рискнул бы состязаться с ним, содрал с живого Марсия кожу.

Сюжет этот расшифрован в описании триумфальных врат 1709 года довольно неожиданным образом, в плане аллегории на конкретные исторические события:

«Марсиас, суперник Аполлона, при городе Риге на сопели своя не лепо играет [...] Знаменаются же зде чрез [...] Марсиа же задору, им же комендант рижский Даглберх, бывшего в Риге его царского пресветлого величества зацепи. Сей бо бяше аки бы предигрушка до сея марсовыя игры, юже игра свейский король Кароль 12 с Аполлоном нашим его царским пресветлым величеством, на которой побежден, ободран есть из кожи; сиесть воинские силы своея» [8].

К таким же сатирическим аллегориям относились история Актеона, превращенного в оленя и погибшего за вторжение во владения Дианы, и миф о самовлюбленном Нарциссе. История же о легкомысленном Фаэтоне, который взял обманом небесную колесницу Феба и, не справившись с его конями, устроил всемирный пожар, за что был свергнут на землю, также относилась к этой категории.

Значение этих аллегорий-сатир также постепенно закреплялось многократным их повторением всегда в одном и том же толковании мифологических персонажей или сцен, переходивших из фейерверков в триумфальные врата, из торжественных од в театральные представления. Иногда даже можно проследить, как начинал и закреплял свою аллегориче-

скую «работу» тот или иной миф. Вот один из примеров.

Миф о Фаэтоне применительно к Карлу XII был использован еще в триумфальных вратах 1704 года: «Изобразихом [. . .] Фаетонта [. . .] знаменующего силу свейскую в Ливонии, в потоках крови своея, от российского Марса пролиянния, утопающего. . .»[9]. К этой же аллегории прибегает и сам Петр I в письме к царевичу Алексею, сообщая о Полтавской победе: «. . . и единым словом сказать вся неприятельская армия Фаетонов конец восприяла»[10].

Этот же незадачливый герой занимает видное место и в новогоднем фейерверке 1710 года.

Об этом свидетельствует в своих записках английский посланник Витворт, замечая: «Тут было несколько изображений и надписей; особенно выдавались Фаэтон, пораженный молнией. . .»[11]

И даже в своеобразной летописи петровского времени «О зачатии и здании царствующего города Санкт-Петербурга» Карл XII — «так же [. . .] горделивый Фаэтон, многие попаливший страны от превысокого горизонта высокоумия своего, паде ниц»[12].

После того как Фаэтон прочно стал символом поражения Карла XII, его история получила свое монументальное воплощение на Большом каскаде[13].

Это относится и ко всем другим сюжетам. Они все «приживались» вначале во временных сооружениях — триумфальных вратах и транспарантах иллюминаций, в литературном обиходе. И позже, уже признанные многими, были воплощены в декоративно-монументальной скульптуре на века.

Теперь, когда мифологический секрет был разгадан, наконец удалось прочесть глазами современ-

ников Петра I все эти древние истории, по-иному пришлось увидеть и Летний дворец с его барельефами, и Летний сад с его тщательным тематическим подбором скульптуры, да и многие произведения искусства того времени обрели новый смысл. А большой петергофский каскад раскрылся, как повесть тех далеких лет, когда молодая Россия становилась могущественной морской державой [14].

Стала понятна причина, по которой при замене скульптуры Каскада в конце XVIII века так важно было «следовать прежним фигурам». Тогда их скрытое значение было еще не забытым, и в лексиконах того времени все еще Фаэтон числился в «безрассудных», Нептун «знаменовал власть над морем. . .»

Теперь Большой каскад и для нас встает не только грандиозным и прекрасным сооружением, гармонично сочетавшим архитектуру, скульптуру и разнообразнейшие фонтаны, но и выразительнейшим памятником русской славы, каждой своей деталью подчиненным единой идее. И можно без преувеличения сказать, что он единственный в своем роде.

VI. О «САМСОНЕ»

В петергофском парке Александрия, в маленьком Никольском домике, что неподалеку от руин Нижнего дворца, видимо, было фашистское жилье. Там на полу, среди разбросанных писем и газет, нашлось последнее документальное свидетельство о пропавшем «Самсоне».

Это — лист с фотографией Большого каскада, вырванный из немецкого журнала. На нем Большой дворец уже в руинах, но еще не подорвана его центральная часть. Цела и терраса с прокофьевской группой «Тритоны». В заросшем травой Ковше — на своих местах «Волхов» и «Нева». А в центре, целый и невредимый, стоит «Самсон». Этот снимок — последнее известное нам изображение замечательной скульптуры М. И. Козловского.

«Самсона» искали. Были сведения, что его вместе с «Тритонами», «Волховом» и «Невой» фашисты увезли из Петергофа на машинах в Гатчину в 1943 году, а оттуда отправили в Германию. Говорили даже, что «Самсон» не был распилен, но лишь аккуратно разобран на части (группа состояла из пяти частей). А потом были туманные вести о какой-то «выставке трофеев» в Лейпциге, где якобы фигурировал и «Самсон».

Вначале еще была надежда найти его. Ведь вернулась же в Верхний сад также похищенная бронзовая группа «Нептун»!

Но поиски оказались напрасными. Ни «Самсона», ни других скульптур, увезенных фашистами с Большого каскада, найти не удалось. Мало того — были сведения, что все они попросту перелиты на металл для военных нужд.

Встал вопрос их воссоздания. И, конечно, в первую очередь всех волновало, как возродится «Самсон».

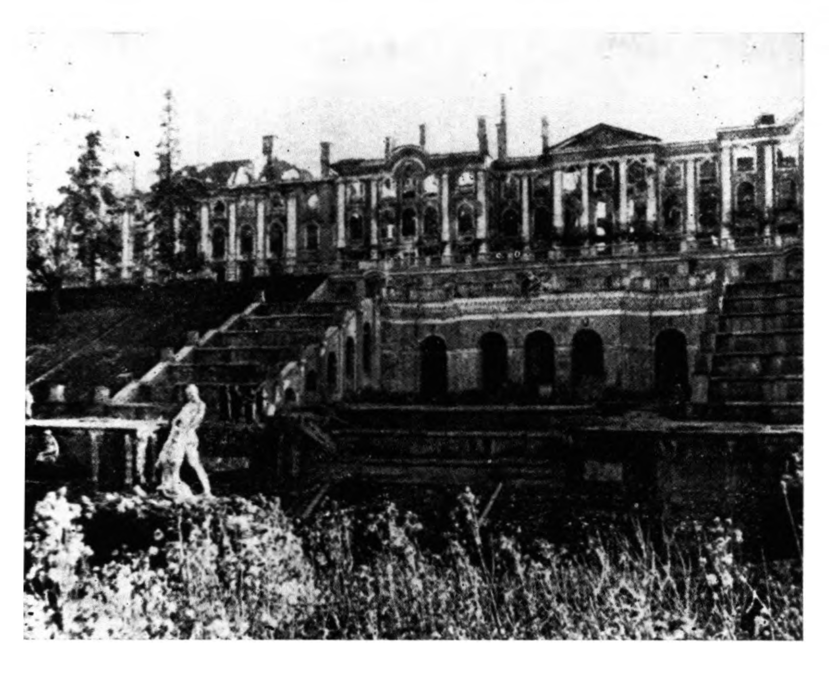
Есть памятники, участвующие в жизни многих поколений, не только не теряя силы своего воздействия, но еще усугубляя ее. Со временем они как бы обретают новую жизнь, новое значение. К числу таких памятников относится утраченный «Самсон».

Сама история его создания заключает в себе необычное.

По первоначальному замыслу Петра I в Петергофе должен был появиться не библейский богатырь, а подобный ему характером и подвигами герой античных мифов Геркулес.

Образ этот — один из наиболее распространенных в искусстве петровского времени. Его изображение чеканилось на медалях в честь побед под Азовом и под Полтавой. Мощный и неистовый, он был обязательным действующим лицом всех тогдашних аллегорических театральных представлений. В многочисленных «похвальных словах» и торжественных одах Петра I часто называли Российским Геркулесом.

И Геркулес убивал семиголовую Лернейскую гидру на картинах, украшавших триумфальные врата,



«Самсон» и руины Большого дворца. Фотография из немецкого журнала «Остланд», август 1943 г.

побеждал свирепого Цербера в «огненных потехах» — фейерверках, его мраморные статуи заказывались в Италии для петровских садов. Должен он был стать и среди фонтанов [1].

В 1722 году Петр I дает указание поставить в Петергофе на Марлинском каскаде «историю Геркулову, который деретца с гадом семиглавым, именуемым гидрою, из которых голов будет иттить вода по каскадам» [2]. Известно, что архитектором М. Земцовым

были выполнены два варианта проекта такого фонтана, но осуществлен он не был.

Наряду с образом Геркулеса в искусстве петровского времени также возникает образ библейского героя Самсона.

В гербе Швеции имеется изображение льва. «Самсон разрывает пасть льва» — эта аллегория являлась очень четкой и не требовавшей длинных «изъяснений», которыми изобилуют все описания фейерверков и триумфальных врат того времени.

Правда, Геркулес тоже совершил аналогичный подвиг, победив не только семиглавую гидру, трехглавого Цербера, но и свирепого Немейского льва.

Но Полтавская победа произошла в самсониев день... И сразу после нее в том же, 1709 году появляется гравюра А. Зубова с изображением Самсона со львом и надписью «Самсону Российскому. рыкающего льва севейского преславно растерзавшему». А Петр I именуется уже неоднократно и «Самсоном Российским».

Но при Петре I этот образ не получил своего монументального воплощения. Только в 1734 году, к двадцать пятой годовщине Полтавской победы, в Ковше у Большого каскада был устроен новый фонтан, украшенный группой Б.-К. Растрелли, которая тогда в документах, по различным источникам, называлась то «Геркулес», то «Самсон».

Даже в первых годах XIX века, при замене этой обветшавшей статуи произведением М. И. Козловского, ему также еще сопутствовало имя Геркулеса, что видно по многим счетам и документам [3].

Но в историю и в жизнь этот памятник все же вошел как «Самсон», причем, видимо, здесь нема-

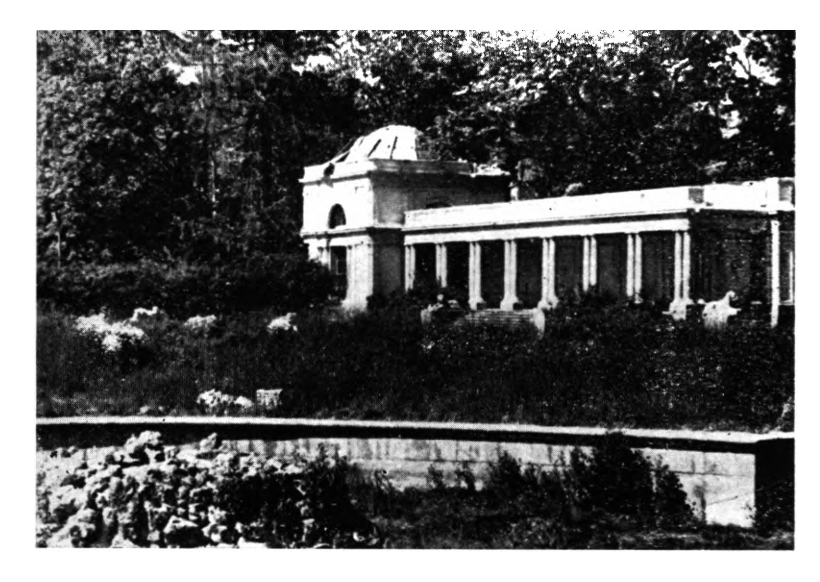
лую роль сыграл тот самый самсониев день, когда русские войска одержали «преславную викторию».

И хотя этот памятник, даже в своем первоначальном виде, появился уже за гранью петровского времени, он принадлежал ему и по мысли, и по характеру, и по духу.

М. И. Козловский же создал в нем образ такой необычайной силы, что петергофский «Самсон» по праву считался одним из прекраснейших монумен-

Самсоньевский ковш с пустым пьедесталом «Самсона» в феврале 1944 г.
Фотография ТАСС.





Разрушенный пьедестал «Самсона». Фотография 1944 г.

тов Европы. Для нас он был национальным достоянием народа как замечательное произведение искусства и как один из ярчайших памятников русской славы.

Но он исчез бесследно. И воссоздание его приобретало в те, послевоенные годы особый смысл.

Новая история «Самсона» началась в 1946 году. Воссоздание его было поручено скульптору Василию Львовичу Симонову, тогда одному из старейших и опытнейших монументалистов Ленинграда.

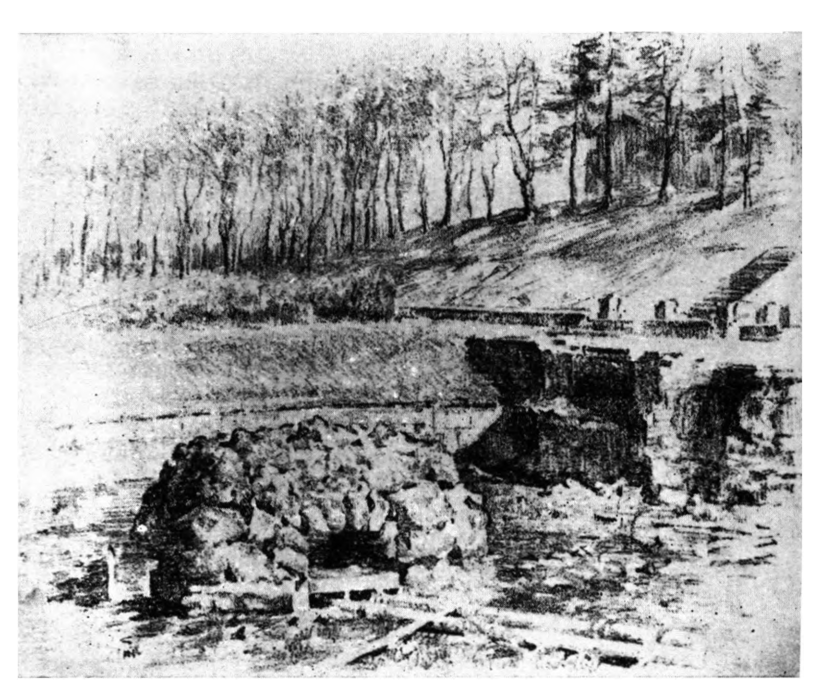
И вот — мастерская Симонова в доме Союза художников, на улице Герцена. Здесь почти все занято работами — законченными, только начатыми, еще

прикрытыми мокрым холстом — и выделен совсем небольшой жилой уголок, в котором стоят диван, стол, несколько стульев да шкафик.

Так жил Василий Львович после своего возвращения в Ленинград из Ташкента, куда его вывезли почти умирающего в 1942 году.

Он очень ослаб за годы войны, возраст дал себя знать, да и все пережитое. Вот он сидит в своем единственном кресле, занимая в нем очень мало

Р. Ф. Житков. Разрушенный пьедестал «Самсона». Литография. 1944.



места — маленький, почти хрупкий, с очень бледным лицом, на котором неожиданны ясные, живые, по-молодому зоркие глаза. Да еще руки его — крупные, красивые, очень точные в движениях — сильны и крепки, как и должно быть у скульптора.

Предстоящая работа над «Самсоном» увлекает его, хотя он сразу же отдает себе отчет во всей ее сложности. Патриотическая тематика давно уже близка ему. Еще в 1913 году, когда проводился конкурс на проект памятника Минину и Пожарскому, его работа завоевала там первую премию. Этот памятник не был воздвигнут из-за начавшейся империалистической войны, а потом и сама мысль о нем была забыта. Но в мастерской хранятся эскизы этой несостоявшейся работы. В них скульптором любовно воплощены образы русских людей, ясные и одухотворенные.

Разговаривать с Симоновым необычайно интересно. Жизнь его была всегда насыщенной не только творчеством, но и большой общественной деятельностью. Василий Львович очень любит людей — это сказывается и в его рассказах, и в том, как внимательно относится он к собеседнику, и в самом облике его многочисленных скульптурных героев. А они в основном труженики — шахтеры, сталевары, рабочие.

В начале Великой Отечественной войны Симонов работал над монументальным скульптурным барельефом «Все на защиту Ленинграда». Там он изобразил на фоне Адмиралтейства фигуры солдата, рабочего и партизана. Композиция отличалась большой эмоциональной выразительностью. Это был вклад скульптора в дело обороны его города.

В Ташкенте, едва оправясь от блокадной дистрофии, Симонов начинает новую работу. На этот раз его увлекла узбекская народная легенда о богатыре Фархаде, посвятившем всю свою жизнь тому, чтобы дать воду изнемогающей от засухи стране.

«Фархад» здесь же, в мастерской, — детально разработанная небольшая модель монумента. И это отнюдь не условный легендарный персонаж, но живой, убедительный героический образ, проникнутый теплотой и человечностью.

«По существу, по внутреннему содержанию Фархад и Самсон близки друг другу. . .» С этой мыслью скульптора нельзя не согласиться.

По правде, смущало одно: как выдержит пожилой и, видимо, уже физически слабый человек громадную, напряженную работу над «Самсоном». Но здесь произошло неожиданное. По мере того как развертывалась работа, именно в ее горении, во всех неизбежных волнениях Василий Львович как будто черпал новые силы. Он, до того почти не выходивший из мастерской, ездил и в пригородные парки, и на завод «Монументскульптура», работал упорно, непрерывно, выдерживая все почти до невозможности сжатые сроки.

А потом сознался, что этот труд как бы вернул его к жизни. И еще много лет после «Самсона» он преподавал и творчески работал с энергией, необычайной для его возраста.

Пожалуй, ничто так не связывает людей, как совместное участие в работе. Вскоре мастерская Симонова стала для нас местом, где говорилось отнюдь не только о «Самсоне». Сюда можно было прийти посоветоваться по многим другим вопросам, а порой

просто передохнуть, отдышаться от непрерывного и стремительного потока наших реставрационных дел. Кстати, все они интересовали Василия Львовича. И при его глубоком знании искусства он часто давал очень ценные советы или наводил на правильный путь в разрешении тех или иных наших проблем.

Все мы очень любили его. Он был человеком живого, острого ума и большой душевной щедрости, оставаясь таким до последнего дня своей жизни. Он скончался в 1956 году, но имя его живет, теперь уже навсегда связанное с «Самсоном».

Каждый этап восстановления наших пригородов, каждый воссозданный памятник имеет свою историю. Но одной из самых ярких остается история нового «Самсона», которого все ждали с таким нетерпением. Ее не забудут ни участники, ни свидетели, потому что в этой истории каждый из них пережил такую большую и светлую радость, которую забыть невозможно.

Правда, путь к этой радости был очень нелегок.

О «Самсоне» часто приходится не только слышать, но даже и читать, да еще в книгах, обстоятельно освещающих восстановительные работы в пригородных парках, такую стереотипную фразу: «воссоздан по сохранившимся фотографиям и описаниям». Иногда еще добавляется и вежливое: «В результате напряженного труда. . .»

Это так далеко от истины! Произведение искусства воссоздать только по фотографиям и описаниям невозможно, и самый архинапряженный труд тут не поможет. Процесс воссоздания всегда требует серьезной научной подготовки и творческого эксперимента.

Так было и с возрождением «Самсона». Задача сама по себе оказалась необычайно сложной. Ведь предстояло выполнить заново памятник, пользующийся широчайшей популярностью, созданный почти полтора века тому назад и вдобавок еще одним из крупнейших мастеров своего времени, чье искусство имело характернейшие особенности.

Требовалось постичь творческий почерк Козловского со всеми его особенностями, и это было не менее важно, чем детальное изучение характерных черт самого утраченного памятника.

По этим двум линиям и велись предварительные изыскания. Заведовавший тогда отделом скульптуры Государственного Русского музея Г. М. Преснов выполнил большое и обстоятельное исследование творчества Козловского, подвергнув детальному анализу все особенности его «почерка» [4]. Была выявлена и «анатомия» Козловского, то есть те пропорции человеческого тела, которые он обычно брал за основу в своих скульптурах.

Симонов же скопировал известную группу Козловского «Аякс, защищающий тело Патрокла». Эта группа была избрана потому, что образ Аякса по характеру близок образу Самсона. Оба они герои, побеждающие в напряженной борьбе, отмеченные печатью благородного мужества и одухотворенной силы. Копируя это произведение, Симонов изучал на практике художественные приемы Козловского, «входил» в его манеру. И только после этого он счел возможным приступить к непосредственной работе над «Самсоном».

Тут уже понадобились изобразительные и архивные материалы.

Кажется, буквально все было использовано для подбора максимального их количества, вплоть до объявления в газетах с просьбой ко всем, у кого хранились хотя бы любительские снимки «Самсона», представить их в помощь этой работе. Откликов получили много. Возрождение «Самсона» глубоко волновало самых различных людей.

Многое из присланного оказало помощь в этом деле, но все же и после детальнейших розысков в музеях и архивах материалы, пригодные для работы, оказались далеко не многочисленными. Это может показаться странным. Ведь, кажется, что-что, но «Самсон» фотографировался тысячи раз. Вместе с тем настоящая фотофиксация его — как положено, с одного расстояния и разных точек — оказывается, никогда не проводилась. Не было и точных обмеров скульптуры — удалось обнаружить лишь данные о ее высоте и весе. И еще (который раз!) пришлось горько сожалеть, что при нашем богатстве произведениями искусств они зачастую недостаточно изучались и фиксировались. Ведь буквально во всех восстановительных работах отсутствие точной изобразительной документации являлось камнем преткновения. Так было и здесь.

После всех розысков перед Симоновым оказалась гора фотографий. Но они, в подавляющем большинстве, показывали «Самсона» в общем плане Каскада и не давали нужного материала скульптору.

Наконец было отобрано из нескольких сотен всего восемнадцать снимков. Они и легли в основу работы, но предварительно пришлось на каждом из них определить расстояние и точку зрения, с которых был сделан снимок. Потом все они были приведены



В. Л. Симонов (слева) и И. И. Суворов у модели «Самсона».
Фотография 1946 г.

к одному размеру, и на основании этих изображений выполнялось восемнадцать силуэтов «Самсона», где он представлен со всех сторон.

В свою очередь, эти силуэты были переведены на прозрачную кальку, вставлявшуюся в экран. Благодаря этому Симонов, работая над первыми скульптурными эскизами «Самсона», мог проверять их по ходу дела. И силуэты, и эскизы были одного размера — тридцать сантиметров (одна десятая подлинной высоты «Самсона»).

Симонов ставил своего маленького «Самсона» на экран, сличая скульптуру с контурами силуэтов на экране, добиваясь точного совпадения эскиза с этими контурами во всех его поворотах. Этот метод изобрел сам Василий Львович, и по условиям работы он действительно был наиболее целесообразным.

Следующим этапом был скульптурный эскиз «Самсона» уже в одну треть натуры, то есть высотой в один метр. Здесь понадобилась вся та характерная для Козловского манера трактовки фигур и деталей, которую изучал Василий Львович, копируя его произведения.

Дальше следовала работа над моделью в натуральную величину: вначале в глине, потом в гипсе и, наконец, отливка ее в бронзе.

Здесь нельзя не сказать о помощнике Симонова ленинградском скульпторе Николае Васильевиче Михайлове, который в основном осуществлял выполнение скульптуры в натуральную ее величину. Как всегда в таких случаях, многое дорабатывалось уже в самом процессе модели, и участие Михайлова в этом деле сыграло немалую роль. Он много работал



В. Л. Симонов. Модель «Самсона». Фотография 1947 г.

в области реставрации, хорошо изучил особенности скульптуры прошлых веков, и здесь этот опыт его нашел свое творческое выражение. И теперь, говоря о «Самсоне», нельзя забывать, что он возрожден полностью именно в этом содружестве.

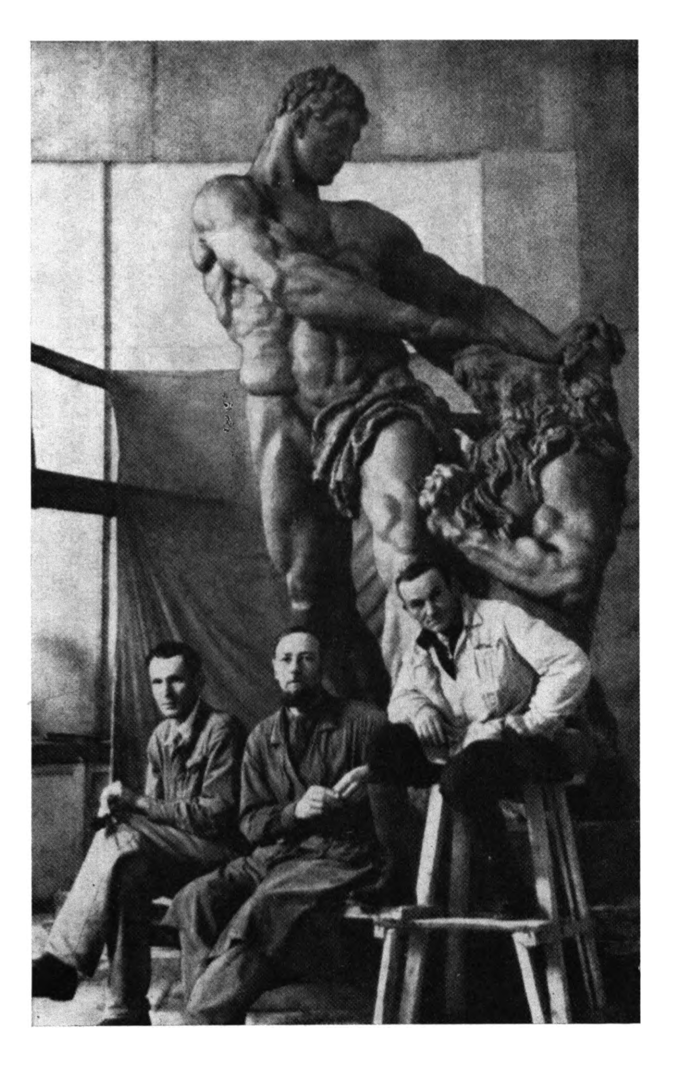
Последний этап работы над «Самсоном» — отливка его в бронзе — выполнялся на ленинградском заводе «Монументскульптура» при непрерывном наблюдении и Симонова, и Михайлова. Работа велась в таких темпах, что литейщики буквально сутками не выходили с завода — дело это считали почетным и с гордостью несли вахту «Самсона».

В отливке и чеканке участвовали лучшие мастера «Монументскульптуры» — инженер-механик Н. В. Зачулин, формовщики Н. А. Жуков и И. С. Степанов, чеканщик И. В. Васильев и многие другие.

Перед отливкой произошел такой эпизод. Предполагалось сделать попытку сэкономить дорогой металл — бронзу. Было предложено отлить скульптуру тоньше в стенках, чем она была, сделать ее легче. Но инженерный расчет показал, что тогда струя фонтана, при определенном направлении ветра падающая на руку Самсона, может ее разбить, поэтому старый «запас прочности» (то есть определенную толщину полой скульптуры) сохранить необходимо. Так и возродился «Самсон» в своем прежнем весе.

В последних числах августа 1947 года работа над «Самсоном» была закончена.

Вновь отлитая скульптурная группа состояла из четырнадцати отдельных частей вместо старых пяти, весила пять тонн при высоте три метра двадцать четыре сантиметра (так же, как и погибший ее предшественник).



Н. В. Михайлов (в центре) и В. Л. Симонов (справа) у модели «Самсона». Фотография 1947 г.

Для подачи воды к «Самсону» пришлось восстановить трубопровод длиной в два с половиной километра.

31 августа 1947 года «Самсон» должен был вернуться на свое место. Предполагалось, что его привезут незаметно и тихо. Ведь до открытия фонтанов, назначенного на 14 сентября, нужно было установить его на место и позолотить.

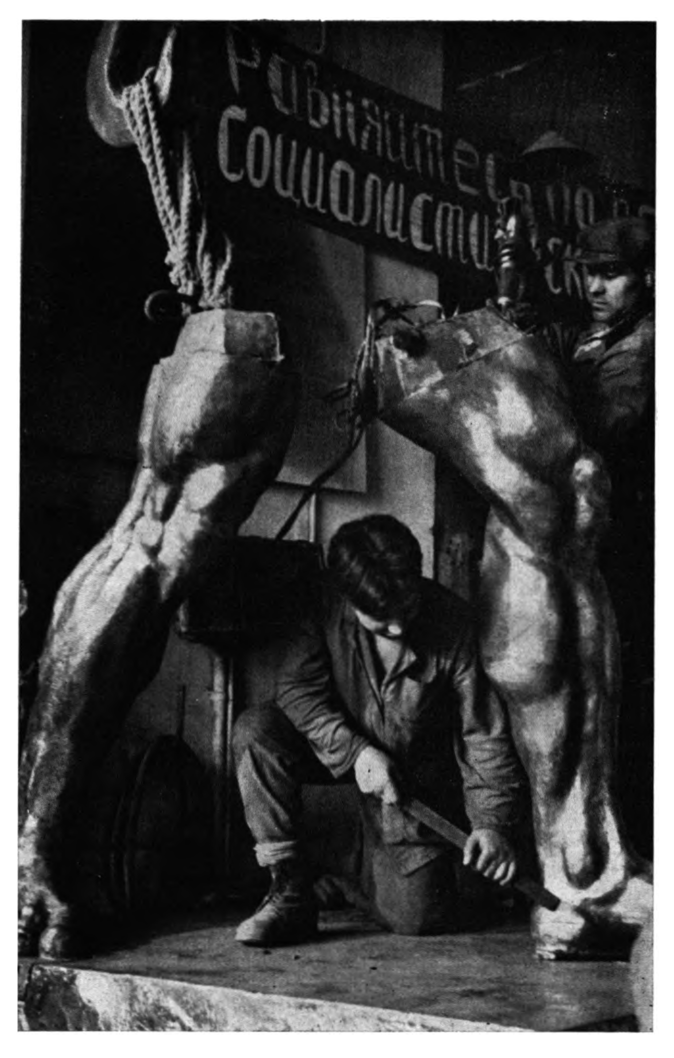
Но вышло все совсем не так.

Утром 31 августа мы, «заказчики», небольшой группой приехали на «Монументскульптуру» вместе с Симоновым за «Самсоном». На заводе царила самая праздничная обстановка. Литейщики и чеканщики, недосыпавшие ночей, выполнившие ценой огромного напряжения свою работу в предельно короткий срок, мысли даже не допускали, что «Самсона» можно везти, положив на платформу, да еще, может быть, и прикрыв чем-нибудь.

Бледные от многодневной усталости, но чисто выбритые, праздничные, они собрались у платформы, на которой гордо стоял во весь свой трехметровый рост бронзовый гигант, начищенный так, что казался уже золоченым. Все они хотели ехать с ним, сдать его на месте, с рук на руки, может быть, помочь поставить. Это было их право.

А дальше все пошло как по писаному. Маленького, легкого Симонова кто-то поднял на руки к самому подножию «Самсона» на платформу. Остальные расположились на везущем ее грузовике, и «Самсон» тронулся в путь.

Предполагалось, что по окольным улицам проедет он до Петергофского шоссе. Но разве это было возможно?



Монтаж «Самсона» на заводе «Монументскульптура». Фотография 1947 г.



В. В. Морозов. «Самсон» на Невском проспекте. Тушь, перо. 1947.

И вот от Волкова кладбища, где находился завод, через Лиговку к Московскому вокзалу, через Невский до улицы Герцена свершил «Самсон» свой «круг почета». И этот путь превратился в его триумфальное шествие. День тогда выдался ясный, солнечный, теплый, какие часто бывают в Ленинграде к началу осени. К тому же было воскресенье, и Невский кипел народом.

Громадная, сверкающая на солнце фигура Самсона появилась на Невском неожиданно: ведь о том, что именно сегодня он поедет к себе «домой», знали



В. В. Морозов. Установка «Самсона». Тушь, перо. 1947.

очень немногие, да никто и не предполагал, что это случится именно так. Тем разительнее и радостнее было его появление.

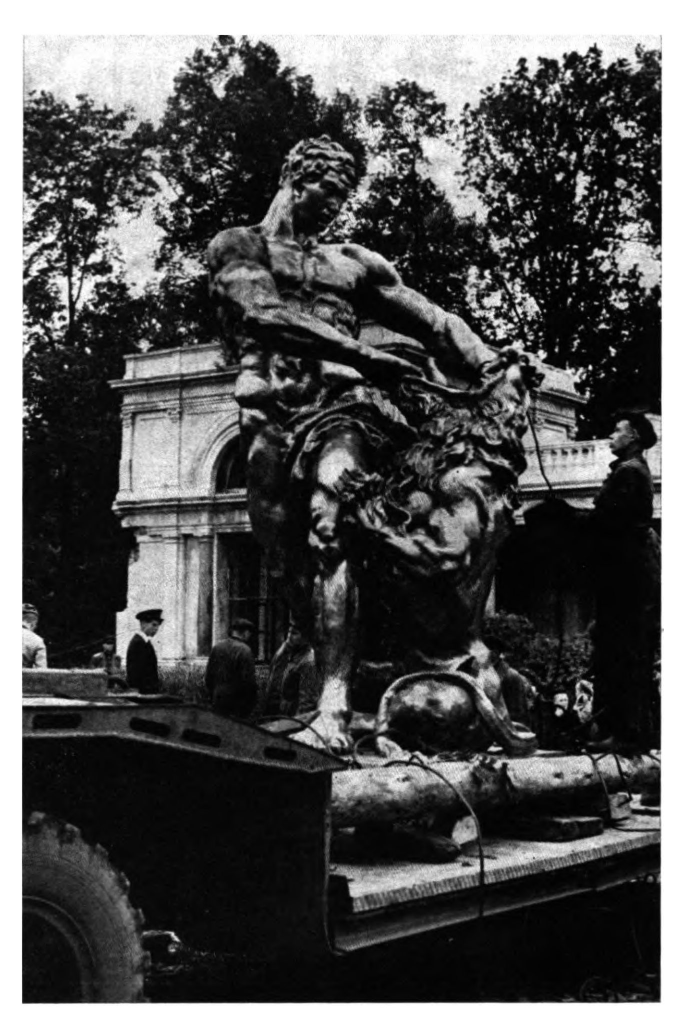
К нему сбегались со всех сторон, ему аплодировали, его провожали. Одно за другим открывались окна домов, и в них появлялись радостные лица. Имя его звенело по всему Невскому, ему кричали «ура», группы военных останавливались, отдавая ему приветствие, как генералу, и невозмутимые ленинградские милиционеры, решив, что все происходит как надо, открывали ему «зеленую улицу», останавливая на перекрестках весь городской транспорт, как подлинному триумфатору.

А «Самсон», на своей платформе возвышаясь над многолюдным Невским, медленно и плавно продвигался вперед среди этого внезапно вспыхнувшего триумфа. Вокруг него сгрудились люди, вернувшие его к жизни. Это был и их праздник — неожиданная щедрая дань за все бессонные ночи упорного, тяжелого труда.

Тут же, у самого подножья «Самсона», почти незаметный в темной куртке и серой кепочке, держась за одну из громадных ног статуи, сидел Симонов и плакал, не стыдясь своих радостных слез. А сзади платформы и вокруг нее все скапливались легковые машины, и далеко за пределы города провожал «Самсона» этот добровольный почетный эскорт.

Так вошел в нашу жизнь новый «Самсон», и так признал его Ленинград памятником славы и побед.

Продолжение событий этого дня развернулось уже у Большого каскада, где «Самсона» ждали не для того, чтобы чествовать, но чтобы установить его на место, то есть работать засучив рукава.



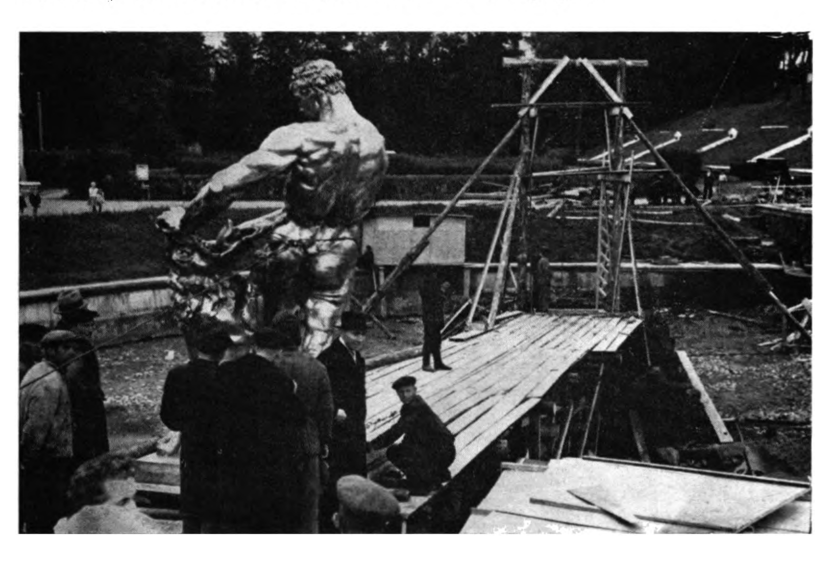
Установка «Самсона» 31 августа 1947 г. Фотография.

Но прибыл он туда в такой приподнятой атмосфере, что и там не сразу дошло дело до работы.

Люди, пережившие ад фашистской оккупации, вернувшиеся в свой дотла сожженный и разгромленный город, особенно остро воспринимали радость возвращения «Самсона» и хотели поклониться ему.

Позже в местную газету поступило множество откликов на это событие. Была напечатана там и заметка нашего мраморщика Лидина. Этот всегда тихий и молчаливый человек, с поразительным терпением и большим мастерством собравший из мелких осколков разбитую мраморную вазу Марлинской аллеи, восстановивший многие чаши фонтанов, очень точно и полно сумел высказать чувства петергоф-

Установка «Самсона» 31 августа 1947 г. Фотография.



ских старожилов: «Нет тех слов, чтобы выразить нашу радость, когда мы увидели возрожденную статую. Это наш «Самсон», — передавалось из уст в уста.

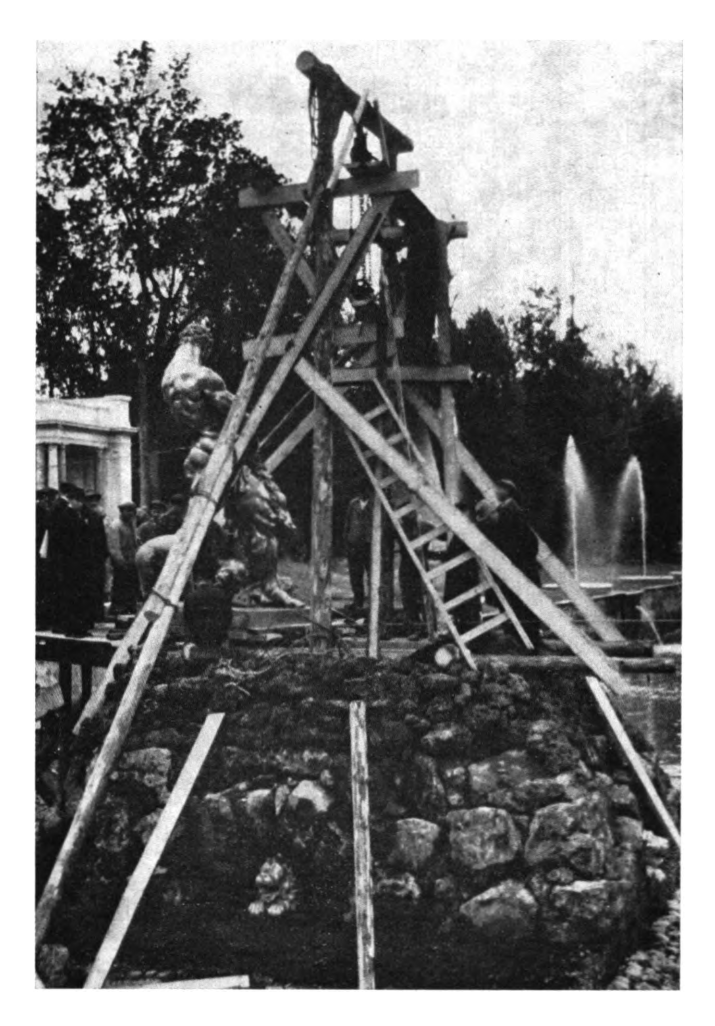
Со всех сторон жители нашего города спешили, чтобы посмотреть на могучую фигуру Самсона, так хорошо им знакомую. Людей было столько, что пришлось протянуть канат, чтобы сдержать напор прибывающих. . .» [5]

Да, люди бежали в парк, собирались вокруг «Самсона», но толпа порой расступалась, пропуская вперед стариков. Они, чья жизнь зачастую полностью была связана с Петергофом, для которых «Самсон» был спутником их юности, подходили к нему и серьезно, растроганно, сняв шапки, кланялись ему по-русски, касаясь рукой земли. . .

Но «Самсон» должен был наконец стать на свое прежнее место. Его подвезли к Ковшу с западной стороны, и он стоял на платформе у помоста, ведущего к пьедесталу. Однако наш инженер-гидротехник Сергей Сергеевич Иванов, пожилой и обычно спокойно-ироничный человек, бегал вокруг «Самсона», бурно жестикулируя. Он-то был совсем не в восторге, почти что в ужасе.

Ведь «Самсон» должен был прибыть лежа, так как следовало снизу в полое тело льва ввести фонтанную трубу, а затем уже ставить скульптуру на место, поднимая ее в вертикальное положение. Для этого были подготовлены ручные тали. Триумфальный въезд «Самсона», стоящего на платформе, опрокинул все эти планы.

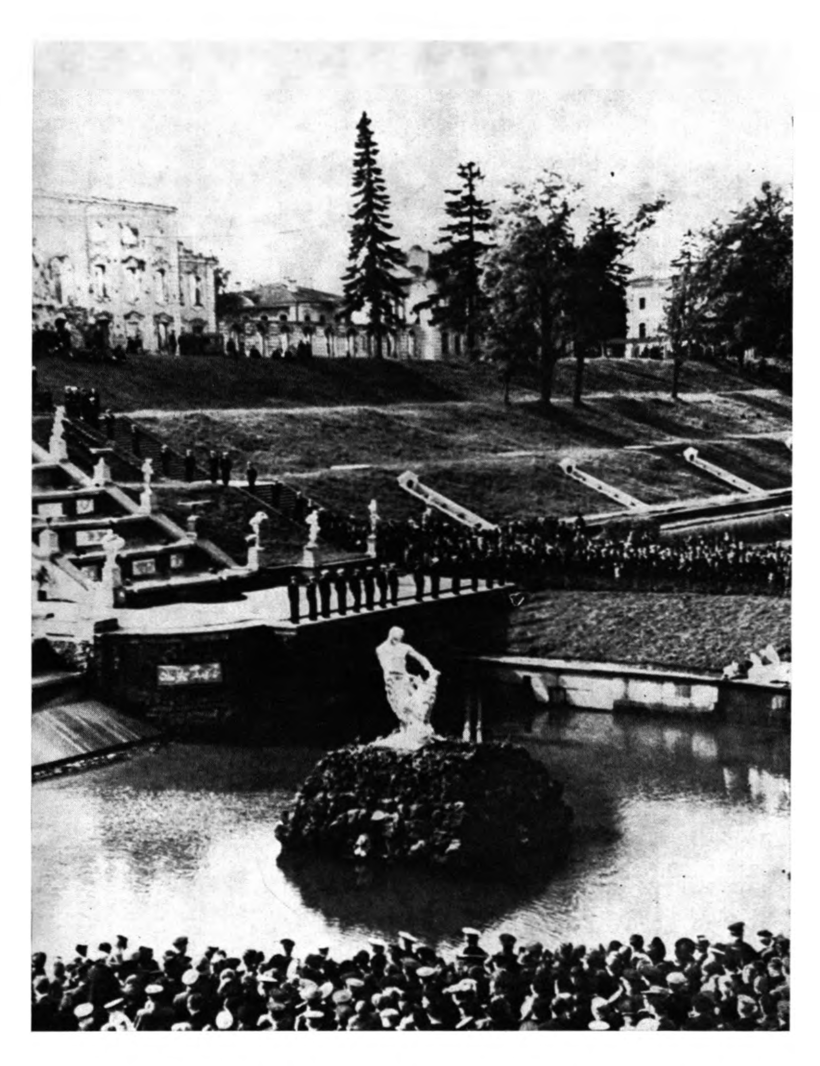
Положить пятитонную скульптуру здесь, на месте, и вновь поднять ее было невозможно без спе-



Установка «Самсона» 31 августа 1947 г. Фотография.

циальных приспособлений. А установка скульптуры прямо как есть, в стоячем положении, также казалась немыслимой без крана, которого не было. Но сетовать было поздно. Пришлось приспосабливаться к обстоятельствам. Кто-то уже пристраивал тали. И вот доски помоста угрожающе заскрипели под тяжестью «Самсона»... Но все шло как по волшебству. Люди, которые вовсе не были геркулесами и вдобавок еще утомленные от напряженных работ последних недель, вместе с помощниками-доброхотами бережно и точно поставили гиганта на пьедестал при помощи лишь ручных талей.

А как же фонтанная труба, о которой непрерывно поминал взволнованный инженер? Тут же кем-то был подозван мальчуган лет семи, из числа тех, что стайками вертелись здесь в те минуты. Он был очень худ, мал, взъерошен, как воробей, и невероятно горд выпавшей на его долю честью. Ему дали отрезок трубы, спустили его в Ковш, помогли проползти в одно из четырех отверстий под пьедесталом. Снизу он влез в полое тело льва, ловко протолкнув перед собой трубу, но что-то долго не вылезал обратно. И вдруг из разверстой пасти грозного льва донесся тоненький отчаянный плач. Мальчуган застрял. Ему помогали, вытаскивали за ноги. Лев еще несколько раз взвизгнул — и вот наконец у пьедестала появилась маленькая фигурка. Мальчуган был явно очень испуган, его курточка разорвалась, белокурые волосы стояли дыбом, но на заплаканном, перепачканном лице уже появилась улыбка. Он выбирался из Ковша под аплодисменты, а потом убежал мимо протягивавшихся к нему рук куда-то в глубь парка. Так и остался безымянным этот маленький участник сам-



Первый пуск восстановленного «Самсона». Фотография 1947 г.

соновской эпопеи, сыгравший в ней немаловажную роль.

В тот день открылась новая страница в истории «Самсона». А всего через две недели, 14 сентября 1947 года, состоялось открытие фонтанов второй очереди, превратившееся в грандиозный народный праздник, и главным героем его, конечно, был «Самсон».

Тогда золотая осень уже вошла в парки, но солнце ярко светило, море мягко голубело, и, казалось, сама природа помогала этому празднику.

Каскад стоял, одетый барельефами, только что позолоченный «Самсон» ослепительно сверкал, тысячи и тысячи людей, как прежде, стекались к Каскаду, теснились у Ковша, приветствуя «Самсона», ожидая торжественной минуты пуска фонтанов.

И только руины Большого дворца еще напоминали о том, что пережили эти парки, о том, что пережили все собравшиеся здесь.

Вот уже и оркестр на террасе Каскада.

А люди все идут и идут — и с Верхней террасы видно, как целое море людское плещется вдоль всей аллеи фонтанов.

У микрофона высокая, по-мальчишески худощавая фигура поэта Михаила Дудина. Он читает стихи, написанные им задолго до этого дня, но как бы предсказавшие этот день, поэтому сейчас особенно дорогие:

Пока жива мечта, я не поверю
В ничем непоправимую потерю,
Пусть в явь земную переходит сон!
И вижу ясно, как на поле сечи
Идет, крутые разгибая плечи,
Неистовый, разгневанный Самсон!

Летят над парком также предвосхитившие сегодняшнее событие стихи Ольги Берггольц:

И символом свершенной мести
В знак человеческого торжества,
Воздвигнем здесь, на том же самом месте
«Самсона», раздирающего льва . . .

Звонким, чуть срывающимся от волнения голосом читает свои стихи Елена Рывина:

Опять поет свободная вода,
Цветут сады,
И близок час,
когда
Вернется все,
Что в битвах отстояли, —
Вся красота, похожая на сон.
Недаром стал на прежнем
пьедестале
Врага одолевающий Самсон.

И близки каждому из нас строчки Всеволода Азарова:

Чужие города, дороги света —
Исколесили вдоволь я и ты,
Затем, чтоб к нам
Сюда вернулось лето,
Чтоб чудом
Зеленели вновь листы,
Чтоб средь развалин черных и багряных
Клинками стали
Брызнули фонтаны.

А на ступенях лестниц Каскада уже появляется почетный морской караул, белые платья хора Капеллы группируются на средней террасе, над Гротом.

Остается несколько минут до полудня — традиционного часа пуска фонтанов. На Верхней террасе — короткий митинг, и среди выступающих ни одного равнодушного, у всех на лицах — праздник.

Здесь особенно запомнился Иосиф Абгарович Орбели. Он стоял над Каскадом, у балюстрады, выпрямившись, слегка закинув свою характерную голову легендарного восточного пророка с густыми и длинными седеющими волосами, как-то внезапно помолодевший, стройный и сильный. Он сказал всего несколько слов, но они были именно теми, которые хотелось услышать, — о возрожденном «Самсоне» как символе силы и славы народа-победителя, как памятнике наших побед. И сказал их так, что еще шире распахнулось всеобщее ощущение праздника.

Взлетели сигнальные ракеты, и все стихло. Пятидесятитысячная толпа в парке дышала единым дыханием, и все глаза устремились к фонтанам, к «Самсону».

В тот раз фонтаны оживали, радостно и быстро набирая силу... И вот наконец долгожданный водомет «Самсона» единым мощным толчком взвился ввысь, как бы пронзая небо. А с террасы уже гремела «Слава» Глинки — бессмертный русский гимн Победы, которым тогда впервые был почтен праздник открытия фонтанов. Люди вокруг Ковша обнимали друг друга, плакали и смеялись, как под огнями первого ленинградского салюта, отметившего снятие блокады.

Но мало кто знал, как нам, непосредственным участникам восстановительных работ, пришлось переволноваться в самые торжественные минуты...

Ведь сам процесс пуска фонтанов далеко не прост. В нем все должно быть согласовано точно по секундам — от сигнальных ракет фонтанщикам, открывающим шлюзы за два километра отсюда, и до последнего знака дирижеру на Каскаде. Здесь ма-

лейшая неточность может нарушить стройность и целостность самых торжественных мгновений праздника.

А это был первый такой праздник после длительного перерыва военных лет, и мы боялись, что какой-либо, пусть и ничтожный, промах помешает этой необходимой согласованности.

Нужно было особенно четко пустить водомет «Самсона», в определенный момент ввести его в общий хор фонтанов.

Обычно раньше вода к «Самсону» проходила свой двухкилометровый путь непосредственно от шлюзов у Розового павильона, без всяких промежуточных запоров, и путь этот был точно отхронометрирован. Обе же стороны Каскада имели еще добавочные запоры в прудах Верхнего сада, которые открывались по специальному сигналу, одновременно.

Они были восстановлены по-прежнему. Но возникла мысль сделать добавочный запор к «Самсону». Его поместили непосредственно под фонтаном. И, как казалось, это гарантировало точность его своевременного пуска.

Но именно из-за этого нововведения и пришлось нам пережить несколько секунд отчаянного волнения. Ведь вода не поступала в фонтан постепенно, но скапливалась в трубах, под большим давлением, запертая этим последним рычагом. Поэтому водомет «Самсона» при повороте рычага мгновенно взвился в небо, далеко превышая в этом невиданном взлете свою максимальную двадцатидвухметровую высоту.

Это было необычайно красиво и вызывало всеобщий восторг. Считалось, что этот пуск приурочен к случаю, выработан специально... Но ни один из

нас не забудет, как тогда пятитонный «Самсон» задрожал так, что казалось, вот-вот упадет с пьедестала, как из пасти льва внезапно вырос бесформенный клуб мокрого песка, и только когда катастрофа уже казалась неизбежной, возник тот самый победный взлет сверкающей на солнце, чистейшей водяной струи.

Правда, все это длилось несколько секунд и для подавляющего большинства присутствующих прошло незаметным. . .

Так даже этот рискованный пуск «Самсона», к которому уже больше не прибегали, стал одним из моментов, еще ярче украсивших тот необычайный праздник, вернувший к жизни чудесную традицию, отвоеванную у войны.

VII. МОНПЛЕЗИР

Что с Монплезиром?

Что с Монплезиром? Это необходимо было выяснить в первый же день по возвращении в освобожденный Петергоф. О нем не было никаких предварительных сведений, а его судьба особенно волновала: ведь эта утрата была бы поистине невозместимой.

Монплезир — единственный из всех петровских дворцов сохранял до наших дней свой внешний облик и всю внутреннюю отделку без каких-либо существенных изменений. Он был не только сердцем Петергофа, но и уникальным памятником своего времени, характернейшим и своеобразным, живой, яркой страницей истории.

Заложенный в 1714 году, вскоре после Гангутской победы, на берегу еще не вполне завоеванного моря, он был полностью закончен отделкой к 1722 году, когда Россия уже прочно заняла свое место среди великих морских держав Европы. И этот маленький дворец был насыщен дыханием тех лет.

Создававшийся как первый в России «Приморский дом», отделенный лишь узкой террасой от зеленовато-серых балтийских волн, он слился воедино с низким каменистым берегом. И его небольшое, приземистое кирпичное здание с широко раскину-

тыми галереями стало неотъемлемым от этих мест, как бы естественно здесь возникшим.

Со стороны Нижнего парка к нему примыкает небольшой сад. Все вместе взятое — дворец, сад, морская терраса — образовали единственный в своем роде ансамбль, необычайно выразительный в своей целостности.

Монплезир — любимый загородный дворец Петра I — в летние месяцы часто и подолгу был обитаем. И хотя его здание содержит всего один большой зал да пять маленьких комнат с кухней, это было не только жилье, но и резиденция, где проводились приемы и празднества.

Отделке Монплезира уделялось особое внимание. Над ней работали русские и иностранные мастера. В уборе его комнат сочетались живопись и лепка, резьба по дереву и лаки, мраморные полы, дубовая обшивка стен и панели из расписных изразцов — все лучшее, что могло дать то время.

Здесь же, в специально пристроенных к зданию галереях, размещалась подобранная Петром I первая в России коллекция картин.

Подлинная обстановка тех времен и личные вещи Петра жили в Монплезире своей естественной и полнокровной жизнью.

Правда, все это драгоценное имущество было спасено. Вывезенное музейными работниками в самом начале войны, оно сохранялось в глубоком тылу, в Новосибирске.

Тем острее вставал вопрос о целости здания, тем длиннее казался путь к Монплезиру от обгорелых руин Большого дворца в тот наш первый петергофский день — 31 января 1944 года. А путь этот, в

тяжкой, грозной тишине, в одиночестве среди глубокого снега и минных полей, был в самом деле нелегким.

Кратчайшая дорога к Монплезиру — Косая аллея — оказалась недоступной из-за сплошного глубокого снега. Марлинская — ощетинилась противотанковым завалом. Наконец, у самого берега, на месте Приморской аллеи, впереди легла узкая тропинка, сжатая высокими грядами снега. Вокруг нее склонялись черные, искалеченные деревья, опутанные обрывками проводов. И на всем пути к Монплезиру не раз приходилось твердить себе, что это все же Петергофский парк...

Вот здесь был сад Монплезира, созданный одновременно с дворцом, неотъемлемый от него. Маленький, уютный, с широкими аллеями, осененный старыми липами.

Это место неузнаваемо. Оно все перекопано землянками и ходами сообщения, вздыблено дотами, многие липы срублены и повалены тут же, а посредине из-под снега чернеют развалины фонтана. И над всем этим хаосом, на колючей проволоке, которой обнесен весь сад, висит аккуратная белая дощечка с надписью «Achtung! Minen!», выведенной красивым готическим шрифтом.

Но за этим истерзанным, таящим смертельную опасность куском земли стоит Монплезир! Его кирпичное здание с высокой шатровой крышей и широко раскинутыми галереями сохранило свой облик. Даже маленькие павильоны на концах галерей кажутся совсем целыми...

Значит, он не сожжен и не подорван, как другие петергофские дворцы!

Позже стало известно, что Монплезир спасен от гибели лишь благодаря бдительности и героизму тех первых наших саперов, которые вошли в Петергоф сразу после его освобождения. Из подвалов «Приморского дома» они вынули пять мин замедленного действия и ушли дальше, не оставив своих имен...

Но в тот день было ясно одно: Монплезир стоит, и нужно определить степень его сохранности.

Подойти к зданию нелегко — так плотно его окружили минными полями, но вот обход найден, и уже можно рукой прикоснуться к его потускневшим стенам. И здесь же пришлось убедиться в том, что Монплезир поврежден гораздо серьезнее, чем это казалось с первого взгляда.

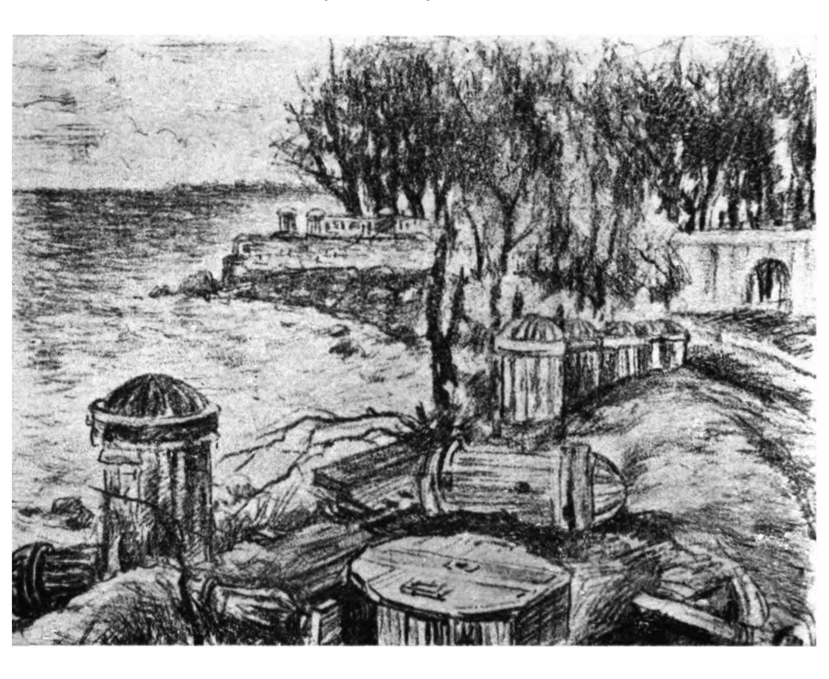
Боковые галереи лишились не только рам своих больших окон — дверей, но и части подпорных столбов. Их кровли угрожающе провисли, прогнулись, дали трещины и живописные плафоны, написанные прямо по штукатурке. Эти плафоны были всегда предметом особого внимания как первый образец светской монументальной живописи в России, выполненный при участии русских мастеров, — и вот они уже давно открыты всем непогодам. На мраморном полу галерей наметены сугробы снега, и ветер угрожающе свистит в маленьких боковых павильонах.

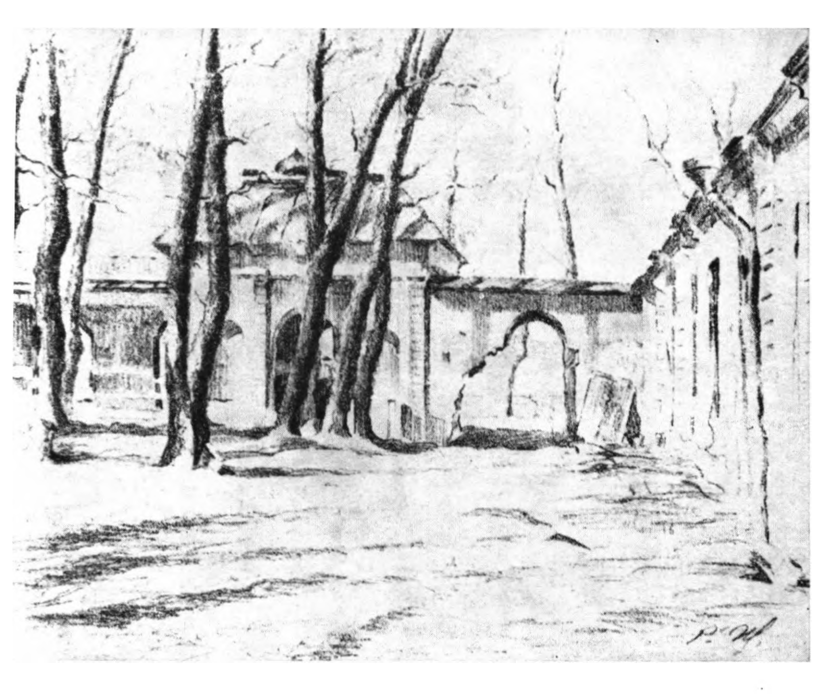
В последнем акте Дирекции дворцов-музеев Петергофа от 22 сентября 1941 года значилось: «Здание Монплезира оставлено в целости. Оконные и дверные проемы зашиты досками. Комнаты освобождены от убранства. Деревянные перекрытия чердаков покрыты раствором суперфосфата. Комнаты и чердаки снабжены водой, песком и инвентарем ПВО...»

В Исаакии во время ночных дежурств несчетное число раз проверялись списки вещей и картин, которые были вывезены из Монплезира. Перечитывался и этот акт. Он запомнился наизусть и еще раз всплыл в памяти здесь, у раскрытой, повисшей на одной петле двери, ведущей в Парадный зал Монплезира.

Этот зал помнился торжественным и светлым. Его высокий шатровый потолок, украшенный богатой лепкой и тонкой живописью, строгая дубовая

А. В. Каплун. Монплезир. Терраса. Карандаш. 1945.





Р. Ф. Житков. В саду Монплезира весной 1944 года. Литография. 1944.

отделка стен, заполненных потемневшими фламандскими и голландскими картинами, черно-белые плиты мраморного пола — все это сочеталось в ансамбле, единственном в своем роде и вместе с тем характернейшем для петровского времени.

Парадный зал был свидетелем самых разнообразных событий. Здесь при Петре I праздновались победы России в Северной войне. Его заполняла толпа гостей, в которой встречались сподвижники Пет-

ра и иностранные послы, русские купцы и шкиперы кораблей, прибывавших впервые из далеких стран в молодую столицу России Санкт-Петербург и дивившихся ей.

И не случайно именно этот зал выбрал художник Н. Н. Ге для своей известной картины «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе».

Сейчас здесь пусто и полутемно. Под ногами со звоном покатился патрон... Весь мраморный пол захламлен ими. Тут же обрывки писем и газет, соломенные эрзац-валенки, какие-то лохмотья. А вокруг встают кирпичные стены, лишенные своего дубового убора. У камина, на полу — несколько обломков потемневшего от времени дуба. Значит вся отделка стен зала, да, видимо, и галерей, использована как топливо...

Лишь одна-единственная дубовая доска сохранилась наверху, у самого потолка. Эта находка радует. Есть хоть один подлинный эталон для восстановления!

Очень пострадала и живопись шатрового потолка. Ее яркие, светлые краски потускнели. В тонких орнаментах запутались безобразные пятна сырости, а один из медальонов — с аллегорической композицией «Воздух», на западной падуге, — весь превратился в расплывшееся грязно-серое пятно. Но не только сыростью была здесь попорчена живопись. Фигурка маленького розового Аполлона в центре шатра вся изрешечена пулями — видимо, служила мишенью для стрельбы...

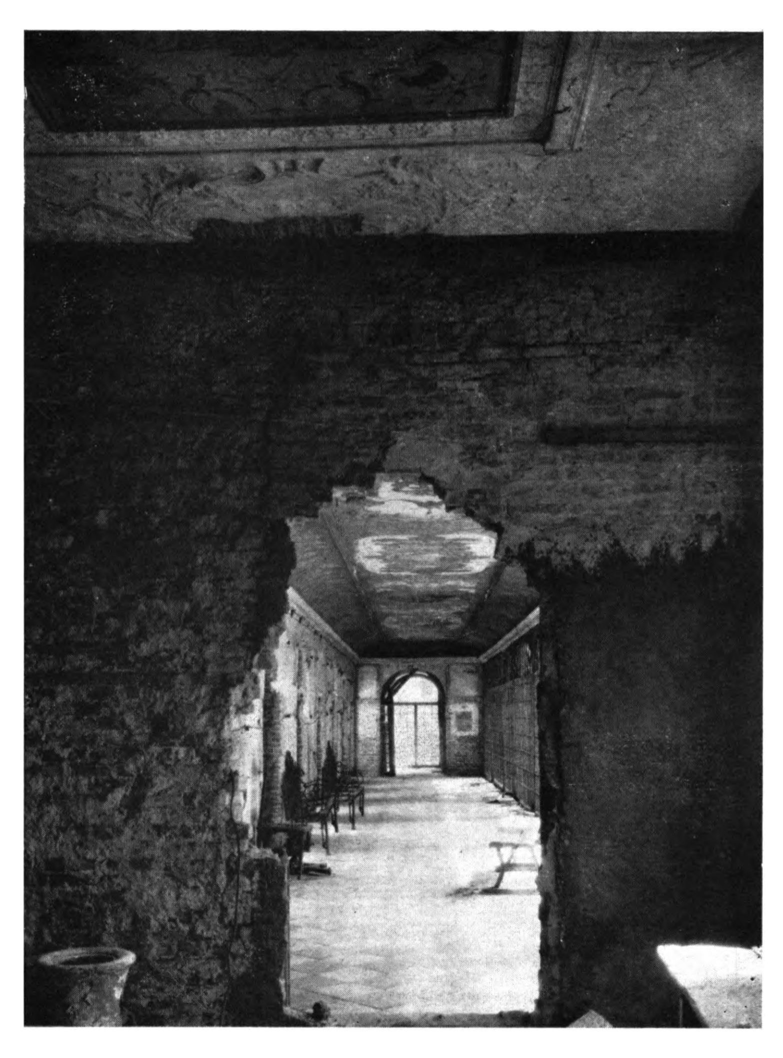
Да, здесь жили и развлекались по-своему настоящие варвары, фашистские солдаты, громя и уничтожая все, что только поддавалось разрушению. Об



Р. Ф. Житков. Разрушенный интерьер центрального зала Монплезира. Цветная автолитография. 1944.

этом свидетельствовали и все остальные комнаты Монплезира, где царил полный разгром.

Слева от Парадного зала — Секретарская, Спальная и Морской кабинет. Там повсюду ободрана обшивка стен, перебиты кафли панелей, выломаны наборные паркеты. В тонкой лепке каминов пробиты дыры и в них выведены трубы замызганных печек-времянок. А с плафонов свисают лохмотья копоти,



Лаковый кабинет и Восточная галерея до реставрации. Фотография 1945 г.

так что даже нельзя разобрать, цела ли живопись. Хуже всего в Морском кабинете, выходящем окнами на террасу. Здесь, вдобавок ко всему, большой пролом в наружной стене — видимо, от снаряда. И занесенный снегом кабинет открыт всем ветрам... С другой стороны Парадного зала — Буфетная, превращенная в настоящую свалку мусора. А рядом — кафельный убор маленькой Кухни уничтожен с тупой методичностью, и груды разбитых кафлей лежат тут же, на полу.

Повсюду приходится натыкаться на двухъярусные нары, заваленные грязным тряпьем и пустыми бутылками. Эти остатки чужого быта здесь особенно отвратительны и мерзки, но не это главное... Важно то, что ждет в последней комнате — Лаковом, или, как его еще называли, Японском кабинете, осмотр которого был инстинктивно отложен на самый конец этого тяжкого путешествия среди разрушений. Вот здесь, рядом с Кухней, на переходе в Восточную галерею, находилась эта маленькая комната с ярким и причудливым убранством. Все стены ее были покрыты многочисленными лаковыми панно, где рельефные разноцветные и золотые рисунки ярко горели на черном фоне. В резные золоченые обрамления этих панно включались маленькие полочки, на которых стояли китайские и японские фарфоровые вазы, чашки, чайники — «раритеты» для тех времен — «порцелиновая» коллекция Петра I. И сам этот кабинет в Монплезире был диковиной, первым «восточным» интерьером русского дворца.

Мы узнали Лаковый кабинет уже несколько поблекшим от времени, но он полностью сохранял свое прихотливое очарование.

В тот день у его порога показалось необходимым, закрыв глаза, воспроизвести его в памяти как можно полней. Но композиции многочисленных панно были так сложны и разнообразны, что ясно припомнилось только одно из них, которое помещалось между окнами, выходящими в сад. На нем была изображена охота. Там маленькие яркие всадники неслись сверху вниз, преследуя изящных ланей, среди холмов и фантастических деревьев. Но воспоминание это лишь промелькнуло, сразу стертое действительностью. Лаковый кабинет встретил голыми кирпичными стенами. Здесь больше не было ничего, только среди досок, закрывающих окна, виднелось несколько расколотых кусков дерева с еле заметными следами лака и позолоты. Значит — все. Лаковый кабинет погиб... Эта утрата наверняка невосполнима.

И как-то сразу до костей пронял холод, не ощущавшийся до сих пор, и стало мучительным одиночество в этом заброшенном и разгромленном здании...

Но необходимо было еще осмотреть и Морскую террасу. Здесь хорошо было стоять под старыми липами и без конца смотреть, как на зеленоватых волнах покачиваются белые паруса яхт, как вдали мерцает золотой купол Исаакия и темнеют форты Кронштадта...

Сейчас, под свинцовым небом, в надвигающихся сумерках отсюда ничего нельзя было увидеть, кроме бесконечного снегового пространства.

Посредине террасы — огромный дзот, построенный из лип, срубленных тут же. А рядом, на краю, справа, — орудие, дуло которого направлено в сторону Ленинграда.



Подлинное панно Лакового кабинета Монплезира «Охота» после реставрации.

И тогда здесь же, на террасе, в непонятном сооружении из досок, мелькнуло под снегом что-то черное и золотое.

Смахнуть, оттереть снег — несколько минут, и вот открылось одно из больших панно Лакового кабинета. Оно прибито толстыми гвоздями к простым доскам, использовано наравне с ними в перекрытии склада боезапаса. Отсырелое, исцарапанное, поблекшее, оно все же цело. Это панно «Охота».

Находка его и радует и ранит. Ведь к этой единственной части сложного убора Лакового кабинета нельзя отнестись так же, как к сохранившейся дубовой доске обшивки Парадного зала. Там — это верный залог возможности точного повторения всего убранства стен. А панно «Охота» — лишь напоминание об утраченном .. Во всяком случае, тогда так казалось.

И в первом заключении комиссии специалистов о Монплезире была отмечена возможность восстановления всех его комнат, кроме Лакового кабинета. Но тогда было еще невозможно представить себе, как возродится во всех деталях былой облик «Приморского дома».

Это показало только время, объединившее вокруг этого замечательного памятника петровского времени добрую волю, упорный труд и талантливое мастерство многих и многих советских людей.

Говорят документы и камни

Один за другим летят горячие послевоенные годы. Постепенно, но неуклонно парки принимают свой прежний вид. Уже прошли праздники первых

пусков фонтанов, и в Ковше ожившего Большого каскада новый «Самсон» встал на место утраченного.

Вновь широки и прямы аллеи, ведущие к Монплезиру. В его саду на местах землянок и блиндажей вновь раскинулись яркие цветники. А перед дворцом, вместо подорванного фашистами, забил многоводный фонтан «Сноп», воссозданный по чертежам XVIII века.

Здание Монплезира также вернуло свой прежний вид. Оно покрыто новой кровлей. Восстановлены утраченные столбы галерей, а пробоина в стене Морского кабинета заделана кирпичами, выполненными точно по размерам старых. Заново выполнены все дубовые рамы его больших окон-дверей. И даже уцелевшие старые липы на террасе, подлеченные и выхоженные, шумят по-прежнему.

Но внутри дворца все еще идут кропотливые, сложные работы.

Восстановление Монплезира полностью было поручено Ленинградским специальным научно-реставрационным мастерским. Автор проекта реставрации архитектор Александр Эрнестович Гессен одновременно являлся и руководителем всех работ по его осуществлению. Тогда он был еще совсем молодым архитектором, да и почти все реставраторы Монплезира — и живописцы, и резчики, и лепщики — были молоды. Но это не помешало всему коллективу, объединившемуся вокруг «Приморского дома», подойти к своим задачам серьезно и вдумчиво.

В Монплезире следовало не только тщательно сохранить и закрепить все старое, подлинное, но по возможности полно вернуть памятнику всю целост-

ность его облика как законченного произведения искусства и строительной техники своего времени.

Так ставилась эта задача Гессеном, так ее понимали и все участники этих восстановительных работ, причем можно сказать, что это был вообще один из первых опытов такого комплексного решения реставрации памятника XVIII века.

Не подделывать, а воссоздавать утраченное с максимальной достоверностью и с точки зрения художественного стиля, и со стороны технологии.

Но к этому можно было подойти только всесторонне изучив памятник натурными исследованиями по изобразительным материалам и по документальным данным. Это требовало серьезных предварительных изысканий во всех направлениях.

До тех пор считалось, что Монплезир уже давно и хорошо изучен, и вся история его строительства с именами мастеров уже не имеет загадок. Но для восстановительных работ этого оказалось недостаточно. К чему бы ни прикасались реставраторы, будь то живопись, кафли или резьба по дереву, везде возникали конкретные вопросы, не находящие ответа в имеющихся сведениях.

О каждом виде отделок нужно было знать абсолютно все: авторство, художественные особенности, аналогии, материал, технику выполнения.

Пришлось изучать Монплезир заново.

По музеям, библиотекам, архивам собирались изобразительные материалы — рисунки, чертежи, фотографии — все, что могло дать зрительное представление об утраченном.

Конечно, при восстановлении произведений искусства изобразительные материалы играют очень

большую роль. Но накопленный опыт уже показал, что для полноценной реставрации нужны и исчерпывающие исторические данные о памятнике, причем именно они подчас определяют пути и направление всей работы. Наконец, реставраторам нужно знать, по возможности полно, о первоначальных создателях памятника, познакомиться с их другими произведениями, понять и почувствовать, «чем дышал» каждый из них, что и как влияло на их творчество.

Все это заставило пересмотреть целую лавину самых разнообразных материалов и обратить особенное внимание на розыски в архивах сведений, касающихся и самой истории строительства Монплезира, и мастеров, работавших над его отделкой. А это было не так легко.

Материалы петровского времени не концентрируются в каком-либо одном месте. Они находятся не только в разных архивах, но и в разных городах. Например, фонд Кабинета Петра I, содержащий его личные документы и переписку, где имеется немало сведений о строительстве Петербурга и пригородов, хранится в Москве, в Центральном государственном архиве древних актов (ЦГАДА). А фонд Канцелярии от строений и ее протоколы — в Центральном государственном историческом архиве СССР (ЦГИА). Да и в других архивах Москвы и Ленинграда пришлось вести розыски.

Бывают разного рода поиски в архивах. Одно дело — чтобы выяснить историю памятника, который «жив и здоров», совсем другое — искать материал для реставрации. Конечно, ошибка или неточность всегда неприятны для исследователя, но в первом случае они исправимы. Во втором же могут привести

к воплощению этой ошибки в самом памятнике, к последствиям, порою непоправимым. Поэтому перед реставрацией принимается во внимание все — и уже известное, и новое, сопоставляется и анализируется по принципу «семь раз примерь — один отрежь».

Пусть многие до нас уже перелистывали эти пожелтевшие, бережно подклеенные листы, многие до рези в глазах вчитывались в стремительную скоропись вечно торопящихся петровских «комиссаров от строений», в вычурные росчерки старательных канцеляристов, в мучительно неразборчивые записи самого Петра, порой сделанные кое-как, на ходу, на случайных обрывках бумаги. Многие искали и выбирали по крупицам даты, имена, сведения о материалах и последовательности петергофских работ в бесконечных счетах, протоколах, челобитных и письмах, написанных более двухсот лет тому назад.

И все-таки всегда при работе в архиве есть надежда найти что-то новое. Ведь иногда даже сам документ ничего не дает, но в сопоставлении с другим, уже известным, дополняет его, выявляя какие-либо важные обстоятельства.

И эти наши розыски не были напрасными. О Монплезире, этом «хорошо изученном» памятнике, удалось узнать гораздо больше нового, чем предполагалось вначале.

Вот, например, толстая книга в красном сафьяновом переплете — один из многих просмотренных томов, содержащих подлинники документов Кабинета Петра I. В ней подобраны дела, «касающиеся до строениев». И там, между пространными распоряжениями по Петербургу и Кронштадту, обнаружилось несколько небольших набросанных нетерпеливой ру-

кой Петра чертежей. Надписи на них сделаны его почерком, который невозможно не узнать. Это чертежи, относящиеся к Петергофу. На одном из них — Монплезир, еще без галерей, со своим садом и террасой. Значит, и место его, и общий характер ансамбля был определен самим Петром [1].

А в Эрмитаже, в фонде отдела рисунков, — еще два чертежа, также посвященных Монплезиру и набросанных той же рукой. Один из них — внутренняя планировка здания, где указаны знакомые шесть помещений (пять комнат и кухня), расположенные по три с обеих сторон Парадного зала.

Другой расшифровывается как начальная мысль об ансамбле Монплезира в целом. Был найден и чертеж нескольких образцов паркетов для Монплезира с подробным указанием, как выполнить их в натуре, в нужных колерах, — и это тоже рукой Петра.

Все эти наброски — очевидно, задания архитектору, тогда руководившему всем строительством Петергофа, Иоганну Броунштейну. Ему оставалась лишь детальная разработка этих заданий.

Художественный образ Монплезира — от общего до деталей — решался самим Петром I.

Об этом свидетельствует и ряд его же подробнейших указаний относительно отделки комнат Монплезира, выявленных в архивах.

Но, помимо этих интересных, значительных сведений, добытых в старинных документах, многое пришлось настойчиво выведывать и у самого здания, заставив его стены рассказывать о себе.

А. Э. Гессен, исследуя Монплезир, счел необходимым не только выполнить его архитектурные об-

меры, но и провести детальное археологическое обследование здания.

Анализ устройства перекрытий, полов, кровли, приемов укрепления отделок показал, что все это — прекрасные образцы легких, экономичных и высококачественных решений. Здание Монплезира имеет стены толщиной в один кирпич. И эти тонкие стены в Парадном зале свободно несут нагрузку высокого декоративного свода, украшенного скульптурой.

Это обратило на себя особое внимание реставраторов. И когда Гессен показал свои обмеры и чертежи Парадного зала инженерам-строителям, то эта конструктивная особенность вызвала у них очень большой интерес. Оказалось, что даже современные технические нормы не позволили бы в зале размером восемь на шестнадцать метров сделать такие тонкие стены, нагрузив их к тому же купольным сводом. А между тем Монплезир уже продемонстрировал прочность своих конструкций, прожив двести с лишним лет и выдержав не только испытание временем, но и удар крупнокалиберного снаряда в стену Морского кабинета, и сотрясение от стрельбы тяжелого орудия, находившегося в дзоте, на террасе.

Видимо, эта прочность обеспечивалась сочетанием точного расчета с высоким качеством как строительных работ, так и самих материалов. Это конструктивное решение являлось исключительно прогрессивным для своего времени.

Окна, занимающие три четверти площади фасадов Монплезира, и сплошные остекления галерей с их южной стороны также демонстрируют поистине новаторский для тех лет прием решения архитектурного облика здания. Все это говорит о том, что

Монплезир был построен на основе последних технических достижений своего времени и является интереснейшим произведением строительного искусства и техники.

Восстанавливая такой памятник, особенно следовало в каждом отдельном случае иметь уверенность в точности, исторической достоверности всего воспроизводимого. Поэтому все строительные и отделочные материалы Монплезира были подвергнуты химическим анализам. Это касалось даже кирпича, связующего состава и стекла. В результате разрушенная часть стен Морского кабинета восстанавливалась кирпичом, неотличимым от петровского, а дубовые рамы и переплеты окон выполнены заново со всеми их конструктивными особенностями.

Исключительно интересные результаты дали опыты по воссозданию производства оконного стекла начала XVIII века. Их проводил специально для Монплезира крупнейший советский специалист по стеклу член-корреспондент Академии наук СССР ныне покойный Николай Николаевич Качалов. Ведь в петровское время производство оконного стекла в России тоже являлось своего рода техническим достижением. Это было не листовое стекло, а особое «выдувное». Из расплавленной массы выдувался пузырь, прокалывался и при быстром вращении расправлялся в диск, имеющий диаметр пятьдесят—шестьдесят сантиметров. Из таких дисков нарезались небольшие квадратные стекла, отличавшиеся несколько волнистой поверхностью и особым, чуть радужным, цветовым оттенком. Они-то и были чрезвычайно характерны для дворцов петровского времени.

Качалов успешно воспроизвел и состав такого стекла, и процесс его изготовления. Это позволяет надеяться, что в будущем удастся заменить обычные стекла, временно вставленные теперь в Монплезире, на специально изготовленные. Живописное и пластическое своеобразие мелкого стекления безусловно сыграет большую роль во всей характеристике фасада дворца, где окна являются основным декором.

Такого же рода исследования и экспериментальные работы были проведены по всем видам отделочных материалов параллельно с изучением их художественных особенностей.

По существу, все во внутреннем уборе Монплезира — расписные кафли, плафонная живопись, лаки, обшивка стен дубом — было новым для России начала XVIII века. Но отделочные материалы Монплезира в целом отнюдь не являлись подражанием каким-либо определенным иностранным образцам. Детальное их изучение показало, что маленькое здание петровского дворца сочетало в себе черты самых передовых художественных достижений того времени с лучшими традициями русского искусства прошлых веков. И именно этим определилось своеобразие его облика.

Монплезир как бы открывал новую страницу в истории русского искусства, где явственно читалась органическая связь с прошлым всех тех «новшеств», которые так долго числились занесенными извне. И в этом можно было убедиться буквально в каждом разделе реставрационных работ, по ходу которых постепенно вскрывалось подлинное значение памятников.

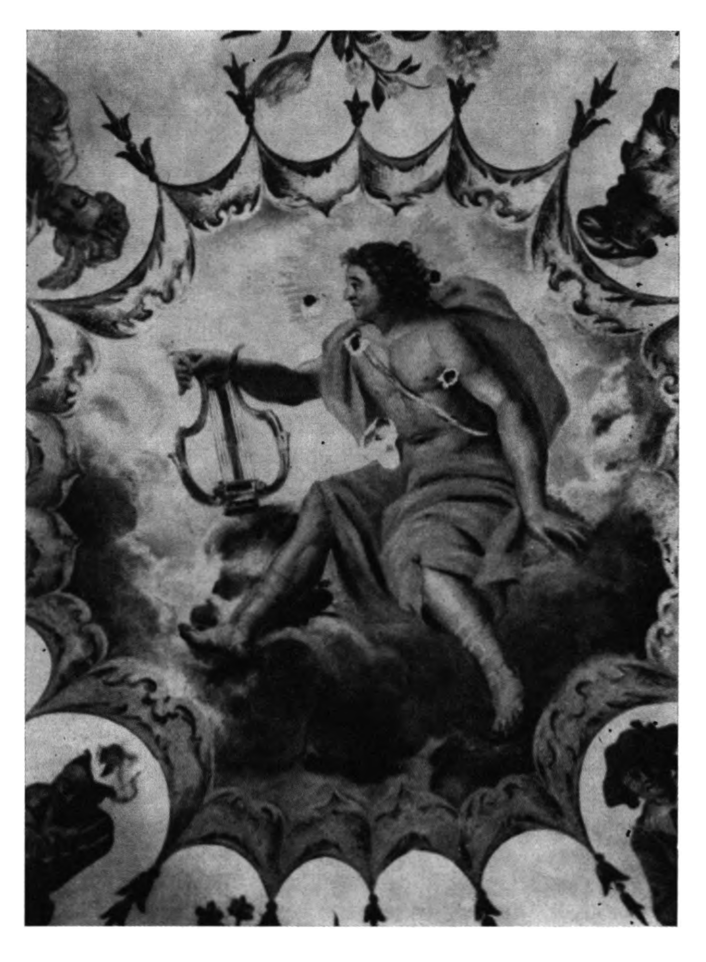
Художник-«французжанин» и русские «живописных дел мастера»

Одной из самых интересных по результатам работ в Монплезире была реставрация его живописных плафонов, которые имеются там во всех помещениях, кроме Кухни.

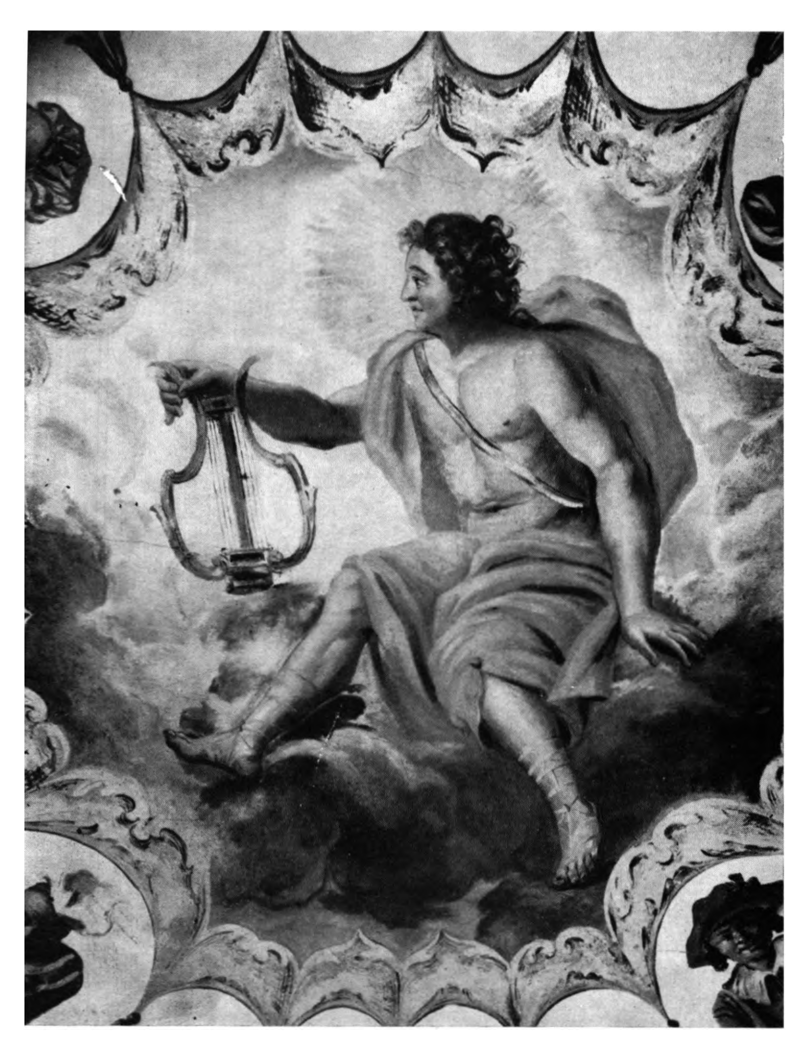
Все они выполнены в одной технике — темперой по сухой штукатурке — и до войны были в довольно хорошем состоянии. Правда, в XIX веке они частично подвергались грубым «поправлениям», которые делались наспех, от случая к случаю, и были особенно явными в галереях. Но сплошных записей там не производилось, и основной характер всей живописи в целом сохранился.

Плафоны Монплезира включали медальоны с мифологическими и аллегорическими сюжетами, причудливые орнаменты, перемежающиеся с изображениями различных птиц, обезьян, раковин, масок с гирляндами и корзинами цветов. Тонкие по рисунку, выполненные в светлых и ярких тонах, нарядные, праздничные, они играли большую роль в интерьерах дворца. И реставрация всех плафонов была одной из основных задач в восстановлении художественного облика Монплезира.

Все работы по живописи были поручены молодому художнику-реставратору Рудольфу Петровичу Саусену. Он имел уже серьезный опыт в работе, но все же с такой трудной и ответственной задачей ему пришлось тогда иметь дело впервые. И он не допустил ни одного поспешного решения, не оставил ни одной недоделки или неясности.



Плафон центрального зала Монплезира. Фигура Аполлона. Фотография 1944 г.



Плафон центрального зала Монплезира. Фигура Аполлона после реставрации.

Этому способствовала и постоянная консультация одного из крупнейших наших реставраторов живописи — Николая Васильевича Перцева, который внимательно следил за каждым шагом монплезирских работ.

С Саусеном работали и совсем юные художники — К. Славин, Б. Косенков, А. Васильев, тогда только что окончившие Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной.

Чудовищно загрязненные, закопченные, испорченные сыростью, расстрелянные фашистскими пулями плафоны находились буквально на краю гибели. Их следовало тщательно расчистить, потом закрепить красочный слой, а местами, одновременно, и отстающую штукатурку.

Эта задача требовала величайшей осторожности, большого терпения. И три года подряд — с ранней весны до морозов — вся группа художников буквально жила на лесах, построенных во всех комнатах Монплезира, сантиметр за сантиметром возвращая к жизни гибнущую живопись. Только после этих первоочередных работ можно было решить, как поступить с утраченными фрагментами живописи и можно ли их дописывать.

В основном тревожили две большие утраты: часть плафона в Морском кабинете и в Парадном зале — медальон западной падуги с аллегорической композицией «Воздух», погибший полностью. Восстановить их было бы возможно лишь при наличии исчерпывающих материалов, которые помогли бы реставраторам как можно ближе подойти к сохранившимся оригиналам, со всеми их художественными особен-

ностями. Необходимо было узнать во всех подробностях и историю создания плафонов.

Но здесь возник вопрос принципиальный: насколько вообще правомерно воссоздание утраченных фрагментов исторически подлинной живописи. Этот вопрос вызвал много споров и потребовал серьезных обсуждений прежде всего потому, что на него не может быть одного, общего для всех случаев, теоретически установленного ответа.

Допустимо было бы, например, место утраченного медальона в Парадном зале просто окрасить в мягкий серо-голубоватый цвет согласно общему тону сохранившихся росписей других падуг. Этим было бы восстановлено общее зрительное впечатление единства. А к большему можно было бы и не стремиться.

Однако именно здесь, в Монплезире, который не просто консервировался, но именно воссоздавался во всей целостности его художественного замысла, этот в принципе грамотный и допустимый подход представлялся неприменимым.

Монплезир должен был вернуться к своему характерному облику историко-художественного памятника, который не может где-то производить лишь «общее» впечатление, но должен читаться в деталях. И содержанием его нигде нельзя пренебречь.

Входящий в Парадный зал найдет там аллегории стихий: воды — Нептуна, огня — Вулкана, земли — Цереру, и не может там вместо воздуха — Юноны быть пустое место. Примириться с таким решением значило бы пойти на заведомое обеднение памятника, в котором не было ничего случайного и каждая деталь служила своей определенной цели.

В таких случаях реставратор обязан уметь импровизировать любые, самые сложные «слагаемые» архитектуры, вплоть до живописи и скульптуры, пусть даже и крупных художников. Он должен так «войти» в определенную историческую эпоху и в индивидуальность данного художника, чтобы самому верить и суметь убедить других в правомерности, точности сделанного им дополнения. И сделать его так, чтобы самый чуткий и зоркий глаз не ощутил бы здесь фальши, поверхностной подделки, чуждой по духу тому времени и тому художнику.

В этом величайшая сложность и ответственность работы реставратора.

Но в любом таком случае только одного художественного чутья и профессионального умения реставратору недостаточно. Нужно не только ощущать, но и глубоко изучить все, что относится к объекту воссоздания. И прежде всего ясно представить себе, какие сведения или материалы наиболее необходимы.

В нашем случае помощь реставраторам могли оказать изобразительные материалы, непосредственно относящиеся к утраченной живописи, и аналогии, а также исчерпывающе точные сведения об авторе росписей и его других работах. Пришлось поднять заново и всю историю создания плафонов Монплезира. Она была освещена как будто во всех деталях имеющимися архивными документами. Но и здесь оказалось много неясного.

Постройка центральной части Монплезира была закончена в 1716 году, а галереи с павильонами-люстгаузами пристроены к ней в период с 1717 по 1719 год.

Живописные работы начались в 1718 году и закончились в 1722 по всем помещениям, включая галереи. Они выполнялись французским художником-декоратором Филиппом Пильманом, приехавшим в Россию по договору в апреле 1717 года, и группой русских мастеров Оружейной канцелярии живописцев. Их имена — Александр Захаров, Василий Ерошевский, Леонтий Федоров, Василий Морозов, Иван Любецкой, Дмитрий Соловьев, Егор Моченый и Герасим Иванов. В росписях галерей участвовали также Степан Бушуев и Федор Воробьев.

Последовательность выполнения всех этих работ точно определяется документами. Имеются даже счета и расписки Пильмана в получении за них денег. Как будто бы все ясно. Но дальше начиналась загадка творческой и человеческой судьбы художника-«француженина» Филиппа Пильмана. Уж очень мало сохранилось его произведений, и еще меньше — сведений о нем!

По документам удалось выяснить, что в Петергофе он написал еще два плафона, уже в Большом дворце, что ему принадлежала картина с «забавной мартышкой», находившаяся у Петра I в коллекции картин Монплезира, были и косвенные сведения о плафоне Пильмана в Меншиковском ораниенбаумском дворце, — но все эти работы не сохранились. Удалось выявить лишь две шпалеры, вытканные по его рисункам на Санкт-Петербургской шпалерной мануфактуре. И это все.

Такая скудность данных об авторе монплезирских росписей не очень тревожила, пока решался вопрос о реставрации плафона Морского кабинета: там все могло обойтись и без более детальных сведений.

К счастью, нашлась довоенная, очень четкая фотография этого плафона. Она дала полное представление о рисунке утраченной его части. Там среди цветов резвились две смешные обезьянки. Такие же фигурки обезьянок, но в других позах были и на сохранившейся живописи плафона. По ним было выяснено и живописное решение, и трактовка деталей — все то, чего не могла дать фотография.

В результате весь недостающий фрагмент плафона Морского кабинета был воссоздан так точно по отношению к сохранившейся подлинной живописи, что сейчас лишь благодаря намеренно оставленной там еле заметной линии можно увидеть, где была утрата.

Но с медальоном Парадного зала все обстояло гораздо сложнее. Он содержал одну из четырех композиций, играющих очень большую роль в живописном декоре этого замечательного интерьера, и воссоздание его требовало серьезной исследовательской работы.

Аллегории времен года и четырех стихий — очень распространенный мотив в западноевропейской декоративной живописи того времени. Уже в XVII веке они получили свое стойкое, определенное до деталей традиционное воплощение в образах, взятых из античной мифологии.

В Парадном зале Монплезира представлены обе эти серии аллегорий. В живописи времена года здесь олицетворяют четыре головки в углах плафона, и эта же тема повторяется четырьмя парными скульптурами по углам падуг. На самих же падугах — в четырех больших живописных медальонах — аллегории четырех стихий в их традиционном облике (во-

да — Нептун, огонь — Вулкан, земля — Церера, воздух — Юнона).

Три медальона нуждались лишь в расчистке и частичной реставрации, а четвертый — композиция с Юноной на западной падуге — погиб полностью.

В цвете, в живописи его можно было воссоздать по трем сохранившимся. Но на имеющихся довоенных фотографиях многие детали композиции, да и лицо Юноны были неразборчивы. Особенно смущало какое-то большое темное полукружие, занимающее значительное место за главной фигурой.

Иначе говоря, изображение не было понятным во всех подробностях. А непонятное воссоздавать нельзя. Нужны были аналогичные изображения, и искать их следовало в кругу, близком Пильману. Но он сам оказался фигурой, в достаточной мере загадочной, и добраться до этого «близкого круга», то есть узнать, где Пильман учился, с кем работал и чьей манере наиболее близки его немногие произведения, — все это было далеко не просто.

Прежде всего были продолжены поиски документов, которые могли бы хоть что-нибудь о нем рассказать. После долгих розысков удалось выяснить очень немногое. Филипп Пильман принадлежал к лионской семье Пильманов, насчитывающих из поколения в поколение целый ряд художников. Самым крупным из них был Жан Пильман, известный орнаменталист-декоратор, работавший в середине XVIII века.

Филипп родился в Лионе, где и был крещен в церкви святого Павла 9 ноября 1684 года. Эта единственная точная дата указала, что в Россию он приехал уже зрелым тридцатилетним мастером.

Выяснилось также, что звание мастера живописи он получил в 1705—1710 годах, но за какие работы и кем это звание было ему присвоено — об этом никаких сведений не было.

Но как и почему этот художник попал в Россию? Этот вопрос выяснить удалось в бумагах, относящихся к французскому архитектору Александру Леблону, который прибыл в Россию по приглашению Петра I в 1716 году. Вместе с ним и позже по его вызовам многие французские художники приехали работать в новостроющихся дворцах.

Оказалось, что Пильман действительно приехал сюда, вызванный Леблоном вместе с литейщиком Вассу и резчиком Фоллетом в 1717 году. Все они упоминаются в «Реестре французским художникам, которых контракты имеет господин Леблон у себя» [2]. Видимо, вызов Пильмана имел прямую связь с заявлением Леблона о необходимости пригласить ряд «мастеровых людей», среди которых упомянуты «маляр цветов, зверей и птиц» и «маляр украшениев». Это заявление было сделано Леблоном в начале 1717 года [3]. Очевидно, он хорошо знал Пильмана, так как даже поместил его с семьей в своем петербургском доме и, предложив Петру I использовать этого художника на петергофских работах, дал ему блестящую характеристику: «Пильман живописец гротеске, арабеске и украшательных вещей, есть токмо один сего таланта, который обретается на службе вашего величества. Мочно употребить его писать потолки и ламбри в палатах питергофских и в других местах» [4].

После этого Пильману и были поручены плафоны Монплезира.

Видимо, после смерти Леблона, последовавшей в феврале 1719 года, Пильман временно оставался без работы, так как, закончив в мае 1719 года все плафоны центрального здания Монплезира, не получал новых заданий. Об этом свидетельствует его прошение Петру I, датированное февралем 1720 года.

Документ этот очень любопытен и характерен. Это плотный желтоватый лист шероховатой «рисовальной» бумаги, исписанный по-французски изящным, строгим почерком.

И тут же канцелярский русский перевод письма — для Петра:

«Державный царь государь милостивый!

Обретаюсь я, нижайший Ваш слуга с апреля месяца 1717 года и по нынешнее время по возможности работой моею, которая была в Питергофских палатах и ваше величество довольствовала.

Ныне я, нижайший, не имею работы более трех месяцев.

Служа без жалованья, прожился, нежели нажил, понеже мне только платится за работу, а не погодное жалование. И уже я здесь в государстве с 1717 году, а работу имел только в четырнадцати месяцах. И того ради мне, в таком случае, прожить здесь невозможно, да позволит державство ваше меня нижайшего во отечество мое, во Францию [. . .] отпустить. И буде если в. в. мне здесь впредь быть повелит, чтоб мне Вашего государственного жалования учинено было на год по тысяче двести рублей с первого числа ноября месяца прошедшего 1719 года.

в. в. нижайший раб живописец Филипп Пильман» [5].

Очевидно, в результате этого прошения он и получил заказ на роспись плафонов в галереях Монплезира в мае этого же, 1720 года.

Относительно просимого им постоянного годового жалования никаких сведений нет. Росписи павильонов Монплезира, которые были выполнены им после работы в галереях, закончились в июле 1722 года [6].

Можно предположить, что Пильман уехал из России в 1724 году, так как имеется указ о «даче Пильману абшита» [7] от 24 февраля 1724 года, но точно ни дата его выезда, ни дальнейшая жизнь, ни какая бы то ни было работа вне России не известны так же, как и дата и место смерти художника.

Иначе говоря, все, что оставил по себе «француженин» Филипп Пильман, находилось в России. И это «все» — плафоны Монплезира и две шпалеры — свидетельствовало о тонком мастерстве, творческой фантазии и прекрасном вкусе их автора.

Но, хотя все эти вновь выявленные данные и представляли интерес, для воссоздания утраченного медальона «Воздух» они были весьма недостаточны.

Нужно было выяснить хотя бы ту художественную среду, в которой работал Пильман, найти истоки его творчества, тот «близкий круг», вне которого не имеет права идти реставрация.

В таких случаях, когда отсутствуют документальные данные, зачастую помогает повторное, тщательное изучение самих произведений. И часто именно в них скрыт кончик путеводной нити, ведущей к нужным сведениям.

Так и здесь — «ключ» к Пильману оказался под рукой, здесь же, в композициях его же монплезир-

ских плафонов, но нужно было догадаться, как его использовать.

Плафоны Пильмана имеют одну особенность, на которую уже давно было обращено внимание, — просто из нее не пытались делать выводов. А сейчас это понадобилось.

Среди мифологических божеств и амуров, населяющих плафоны Монплезира, встречаются необычные изящные яркие фигурки, в которых были опознаны персонажи итальянской народной комедии масок. Арлекин и Коломбина, Бригелла и Капитан, Скарамуш и Доктор в своих пестрых традиционных костюмах присутствуют в Парадном зале, в Спальне, в Морском кабинете и в галереях, внося особое изящество, легкость и праздничность в их живописный декор.

На шпалерах, выполненных по рисункам Пильмана, изображены также итальянские комедианты. И больше они нигде в России не встречаются. Вот эти веселые фигурки и указали, где следует искать истоки искусства Пильмана. Они привели в Эрмитаж, к альбомам эстампов известного французского художника-орнаменталиста Клода Жилло (1633—1722), учителя Ватто и старшего современника Пильмана.

Одна из тем Жилло, впервые введенная им в декоративное искусство, — тема итальянской комедии масок. Персонажам итальянской комедии он посвятил целый альбом эстампов, видимо, досконально, до мельчайших подробностей их традиционных костюмов изучив все особенности образов арлекинов и труффальдино, скарамушей и смеральдин. Их причудливые фигурки он вводил в свои декоративные

композиции наряду с изображениями излюбленных им не менее причудливых и пестрых птиц, оживляя и украшая ими тонкие линии орнамента.

Свой огромный опыт орнаменталиста Жилло обобщил также в специальном альбоме, где даны в деталях наиболее употребляемые им декоративные мотивы.

Нельзя было не увидеть, что Пильман полностью использовал арсенал средств, разработанный этим крупнейшим орнаменталистом. Он, конечно, варьировал их по-своему, но в этих альбомах можно было найти весь материал для реставрации ряда орнаментов и фигур Монплезира.

Так итальянские комедианты указали путь поисков.

Как же были связаны между собой эти художники?

Клод Жилло одновременно с Пильманом жил в Лионе, имея там свою школу. Среди его учеников мог находиться и молодой Пильман.

Жилло много работал на Королевской шпалерной мануфактуре, и работы Пильмана в этой области также близки к ним. Видимо, он работал там вместе с учителем или, во всяком случае, очень хорошо был знаком с произведениями этой знаменитой мануфактуры. Среди рисунков шпалер, выполненных там по рисункам Лебрюна для Людовика XIV, нашлись очень близкие пильмановским изображения четырех стихий, видимо, послужившие ему образцами. И это помогло воссоздать композицию «Воздух» во всех деталях. При этом загадочное полукружие, сбивавшее всех с толку, неожиданно расшифровалось как радуга — один из атрибутов Юноны. А иконологи-



Фрагмент плафонной росписи галерей Монплезира до реставрации. Фотография 1945 г.

ческие лексиконы, вновь тщательно изученные, подтвердили это толкование.

Так были реставрированы и расшифрованы плафоны центрального здания Монплезира.

Началась история галерей.

Рентгеноскопия живописи в галереях и павильонах показала, что там много поздних записей и что большую часть их можно и даже должно расчистить до первоначального слоя.

Но еще до этих работ было ясно, что росписи галерей и павильонов сильно отличаются от плафонов центрального здания.

В зале и комнатах плафоны тонки по рисунку, несколько даже графичны в своей элегантности.

В галереях — все живописнее, свежее, цветочные гирлянды сочнее, птицы реалистичнее и в движениях, и в расцветках, а маски разнообразнее.

Надо всем этим пришлось серьезно задуматься уже после первых работ по реставрации живописи — расчисток от копоти и грязи и закрепления ссыпающегося во многих местах красочного слоя.

Необходимо было выяснить степень участия и роль русских помощников Пильмана в монплезирских работах.

И вновь пересматриваются, сопоставляются уже известные документы.

С. Бушуев и Ф. Воробьев были направлены из Берг-коллегии «в Петергоф к живописцу Пильману [. . .] быть в науке живописного дела» лишь в 1720 году. И явно тогда же появилась в Монплезире и вся «живописная команда».

До этого времени ни о каких помощниках Пильмана упоминаний нет нигде. А с 1720 года — пря-

мо-таки лавина документов: и об их «кормовых деньгах», и о кистях и красках [8].

Это лишнее подтверждение того, что плафоны центрального здания Пильман писал сам. Вероятно, по приезде в Россию он должен был показать свое мастерство.

Кто же эти русские мастера, помогавшие «французжанину» расписывать галереи?

Среди них был Дмитрий Соловьев, чье имя уже связывалось с целым рядом живописных работ по дворцам, а позже — с росписями Петропавловского собора. Известно, что две его орнаментальные картины находились у Петра I в монплезирской коллекции [9]. Это был художник с установившейся репутацией прекрасного мастера, уже в 1705—1708 годах он работал в Петербурге и Нарве «по убору палат и церквей» [10].

Александр Захаров — также живописец не только талантливый, но и обладающий опытом, работавший в 1709 году в петербургском дворце Меншикова и вдобавок большой знаток «золотарного дела». Остальные — иконописцы и живописцы, тоже проявившие себя в деле.

Что же до русских учеников — Бушуева и Воробьева, то Пильман сам дал им блестящую аттестацию: «Оные ученики [. . .] научились живописным художествам арнаментов, которыми убираются внутри домов потолки, стены, или что иное, и они могут все те живописные дела править собою, без всякого отягчения» [11]. Конечно, они также принимали непосредственное участие в монплезирских работах. И, видимо, Пильман полностью положился на русских мастеров.



Фрагмент плафонной росписи галерей Монплезира после реставрации.

Работы велись с большим «поспешением» и, можно сказать, буквально «наперекор стихиям». Об этом рассказывают сохранившиеся документы.

Осенью 1720 года роспись плафона одной из галерей была закончена, и 10 ноября от живописца поступило заявление с просьбой перенести работы по второму плафону на следующий год в связи с наступлением зимы. Документ этот очень любопытен, так как характеризует условия работы живописцев в обстановке этого постоянного «поспешения», столь обычного для всех строительных работ петровского времени. Он адресован Сенявину — руководителю петергофских работ.

«Государь Ульян Акимович!

Доношу Вам: присланные из Петербурга в Петергоф живописцы Александр Захаров, Дмитрий Соловьев, Степан Бушуев, Леонтий Федоров, Василий Ерошевский, Федор Воробьев сего ноября 10 дня написали за своими руками скаску, что галдарея, которая написана летним временем при Монплезире, а другой де галдареи за нынешним зимним временем писать им невозможно. А ежели де держать в ней жар или печь поставить, и оттого де сверху угар велик и в морозы от тепла станет мокнуть, а внизу де теплу быть не можно [. . .]

И того ради об оных живописцах повелить должить царскому величеству: писать ли им и ныне зимою или нет [. . .]

Вас, моего государя слуга

Семен Кишкин

ноября 12 дня 1720 году» [12].

Видимо, это заявление не было принято во внимание, так как работы продолжались, и 2 февраля

1721 года Пильман подал в Канцелярию от строений счет за всю работу по галереям.

А в следующем, 1722 году была начата и закончена роспись в павильонах.

Русские мастера «правили эти дела» в Монплезире, работая по эскизам Пильмана, утвержденным в Канцелярии от строений. Но, следуя им в основной композиции, явно вносили свое и в трактовку деталей, и в характеристики тематических сцен. Особенно это своеобразие их росписей выявилось после производственной расчистки. Сама эта работа для реставраторов была кропотливой и многотрудной. Но достигнутые результаты даже превзошли ожидания. Среди сочных и пышных цветочных гирлянд одна за другой открывались разнообразнейшие декоративные маски. Здесь строили смешные гримасы шуты и скоморохи, улыбались детские рожицы, плакали и ликовали женские и мужские старые и молодые лица. Каждое из них жило своей жизнью, и все они резко отличались от масок Пильмана с их хорошо отработанными условными чертами, да и тип этих лиц был совсем иной. Из завитков орнамента выглянули маленькие сказочные чудовища, смешные и страшноватые: не то лешие, не то чертенята, но во всяком случае отнюдь не французские по всему своему характеру.

А притушенные давнишними «поновлениями» мутно-синие тона плафонов повсюду, в галереях и павильонах, засияли прозрачностью летнего северного неба с легкими абрисами облаков.

Особенно интересной оказалась центральная композиция западной галереи, освобожденная от записей. В один из летних дней 1957 года все имевшие



Медальон «Флора». Фрагмент плафонной росписи Восточной галереи Монплезира после реставрации

отношение к реставрации собрались там, под лесами, где в просвете был виден этот медальон.

Он по теме, видимо, продолжал серию «Времен года», развернутую в нескольких плафонах Монплезира. Аллегорическая композиция «Зима» написана Пильманом в Буфетной, «Осень» — в Лаковом кабинете. Здесь же находилась аллегория весны — богиня Флора с амурами и цветами в пейзаже.

Но Флора предстала здесь в необычном облике — ничуть не напоминающая изящных и чуть жеманных богинь пильмановских композиций. Здесь вся ее фигура со склоненной головой, ее ниспадающая богатыми складками одежда носят явный отпечаток русских иконописных традиций и напоминают о старинных иконах богоматери.

Так русские мастера, бывшие иконописцы, осваивая новое искусство, внесли в него и свои традиции вместе с чертами жизнерадостного реализма, которыми проникнуто русское народное творчество.

Здесь, в Монплезире, закладывались основы нового для России светского искусства живописи. Но оно не было слепо подражательным с самого начала. Об этом свидетельствуют плафоны галерей и павильонов «Приморского дома», возвращенные к жизни нашими современниками [13].

И опять плывут корабли

Морской кабинет Монплезира был, по существу, той рабочей комнатой Петра I, без которой не обходился ни один из его дворцов. Но здесь, в «Приморском доме», вставшем на пути кораблей, все имело особый характер. Из больших окон Кабинета широко открывалось море. Но не только поэтому он получил свое название. По свидетельствам современников, здесь находились морские инструменты Петра и большая подзорная труба, в которую он прямо отсюда рассматривал корабли, плывущие к новому порту — Санкт-Петербургу. И в Морском кабинете все говорило о море, о кораблях.

На его стенах, отделанных дубом, сохранились морские пейзажи голландца Адама Сило — шкипера, кораблестроителя и живописца. Петр лично познакомился с ним в Голландии, учился у него корабельному делу и высоко ценил его картины за детальные, профессионально точные изображения кораблей.

И даже кафельные панели Морского кабинета были подобраны согласно все той же, основной его теме. Синие фрегаты и бриги, галеры и шхуны плыли во всех направлениях на глянцевых белых плитках этой панели. Они то боролись с волнами, то скользили по тихому морю, то распуская, то подбирая паруса. Историки флота говорили, что на каждой из этих плиток можно не только узнать различные типы кораблей со всей их характерной оснасткой, но даже по положению парусов определить направление ветра и маневр корабля в каждом отдельном случае. . .

Груды звенящих осколков тут же, у обнаженных стен, на разломанном полу, — вот что осталось от этой повести о море, рассказанной на хрупких кафельных плитках.

Целые ящики таких же осколков были собраны и у панелей Секретарской и в Кухне, убор которой полностью, до потолка, состоял из кафлей, расписанных разнообразными жанровыми сценами. Грустное и мучительное было это дело — перебирать хрупкие, звонкие черепки, находя на них то крылья ветряной мельницы, то кромку корабля, то руку рыболова с удочкой, то верхушку башни с зубцами, пытаясь сложить из этих разрозненных кусочков целые композиции. . . Но все было перебито и перемешано



Фрагмент консервированной разбитой панели и восстановленная панель Секретарской Монплезира.

так, что удалось собрать целиком лишь несколько плиток, а это никак не могло решить вопроса восстановления кафельных уборов во всем их объеме и многообразии. Вместе с тем в отделке Монплезира они играли такую большую роль, что без них он утратил бы одну из своих характерных черт, и смириться с этим было невозможно. Единственное, что оставалось, — это выполнить все кафли заново.

Правда, кафельные уборы Монплезира не были единственными. В «малых дворцах» Петергофа — Эрмитаже и Марли — сохранились также отделанные кафлями кухни. Но и они были уничтожены фа-

шистами. Что же касается Летнего дворца Петра I в Ленинграде, то его кухни выложены плитками с чисто орнаментальным рисунком, каких не было в Монплезире. И началась одна из сложнейших в Монплезире восстановительных работ, потребовавшая длительных изысканий и экспериментов.

Помощь оказал Меншиковский дворец в Ленинграде. Это громадное здание, пережившее на своем веку немало перестроек, сохранило во всей нетронутости несколько интерьеров петровского времени. Там в так называемых Варваринских комнатах (принадлежавших свояченице Меншикова Варваре Арсеньевой) все стены и плафоны выложены облицовочными кафлями, белыми с синим рисунком. В их росписях нашлись пейзажи, жанровые сцены, корабли на море — нужно было только очень тщательно проверить, такие ли они, как в Монплезире.

Довоенных фотографий кафельных уборов Монплезира, где были бы ясно видны их рисунки, удалось найти очень немного. Но, конечно, все они придирчиво сличались с кафлями Варваринских комнат.

Многие композиции до деталей повторялись в этих двух дворцах. Сюда же, в Меншиковский, привезли наши разбитые кафли, и уже не было мучительным делом вновь перебирать осколки. Ведь здесь по этим отдельным кусочкам на стенах можно было найти и целые композиции. По рисунку кормы корабля обнаруживался и весь корабль, по руке рыболова находилась и вся его фигурка в лодке, к ветряной мельнице добавлялся еще и пейзаж, а башня увенчивала замок, у которого прогуливались пары. Так постепенно выявлялись один за другим рисун-

ки кафлей Монплезира, которые, казалось, уже нельзя было разгадать.

К тому же архивные документы свидетельствовали, что в обоих дворцах — Меншиковском и Монплезире — работы по отделке кафлями начались в 1714 году, то есть одновременно. А это позволяло еще увереннее и шире использовать материал Варваринских комнат для восстановления утраченных уборов Монплезира.

Что до источника происхождения самих кафлей, то, казалось, он не вызывал сомнений. Такие облицовочные кафельные плитки, с подглазурными росписями синим или коричневато-красным по белой эмали, изготовлялись в Голландии. Там еще с XVII века они нашли широкое применение в украшении интерьеров не только кухонь, но и жилых комнат. Такая отделка встречалась в виде панелей, в сочетании с дубовой обшивкой стен, иногда в виде отдельных панно. Кафлями выкладывались откосы окон и внутренность каминов, а порой и потолки.

После поездок в Голландию Петр I ввел этот вид отделок в России, и он стал характерным для дворцов петровского времени, а кафли тысячами закупались и заказывались в Голландии.

Все это было давно известно и уже не вызывало вопросов. Но... детальный просмотр архивных документов внес новое, неожиданное в круг этих прочно устоявшихся мнений.

Да, эти плитки со сложными и разнообразными рисунками некоторое время для России действительно были только предметом ввоза.

Вот письмо Алексея Ивановича Куракина Петру I из Амстердама от 4 декабря 1713 года, где

сообщается о закупке кафлей и предполагаемом найме «мастера с подмастерьем, которые плитки делают, что в палатах убирают стены и окна»[14]. Ответ Петра на это письмо от 26 января 1714 года ясен и категоричен:

«Что же писали Вы о плиточном мастере и оного нанимать ли, понеже он дорог, того для его не нанимать [. . .]

Плитки ежели еще не отпущены, то велите отпустить самые лучшие и чтоб синею краскою было написано, а не красной. . .»[15]

Эта переписка полностью подтверждает, что плитки закупались в Голландии, а отказ Петра от мастера как бы подчеркивает, что эти закупки предполагаются и впредь.

Но это дело происходило в 1713—1714 годах. А всего через несколько лет документы свидетельствуют уже о другом.

В многочисленных счетах, списках материалов, ведомостях о жалованье, в бумагах скучных, длинных, трудных для прочтения нашлись эти неожиданные сведения о том, как русские мастера освоили производство расписных облицовочных плиток «на голландский манер». Они изготовлялись на кирпичных заводах — Стрельнинских и Невских, или Новых (у Александро-Невской лавры). Первыми из них ведал князь Юрий Щербатов, вторыми — князь Алексей Черкасский.

О составе работников этих заводов, характере и количестве выпускаемой продукции имеются подробнейшие данные. Например, в 1720 году Стрельнинские заводы имели на «кафельном дворе» живописцев, которые упоминаются поименно: Иван Лопа-

тин, Иван Лукьянов, Степан Иконников. А на Новых (Невских) работали «у письма образцов» Иван Жеребцов, Федор Григорьев, Иван Степанов, Алексей Ливонский, причем упоминается, что они выполняли эту свою работу еще с 1715 года [16].

Русских мастеров отправляли учиться в Голландию и Германию. За этим следил сам Петр I.

«Да на вышеупомянутом же фрегате «Самсон» пришлите [. . .] взяв с заводов от князь Юрья Щербатова, подмастерья Юрью, который делает печные изразцы, дабы его для лучшего обучения отдать здесь в Дельфте». Это распоряжение отдано в 1717 году, а в 1719 вернувшиеся из Голландии и Германии художники «кафельного дела» Иван Алабьин, Ермолай Кранцев и Данила Овсянников зачисляются на Новые заводы и приступают к работе после одобрения выполненных ими проб [17].

В документах обычно упоминаются отдельно кафли печные и «малые», которые также часто называются «образцами», — это и были кафельные настенные плитки. Конечно, нельзя утверждать, что ввоз этих плиток из Голландии совершенно прекратился, но явно, очень значительная часть их выполнялась в России, и это производство было хорошо освоено русскими мастерами. Композиции их выполнялись «на голландский манер», но нельзя не заметить определенного отбора сюжетов.

В России явное предпочтение отдавалось кафлям с жанровыми сценами, пейзажами и, конечно, с изображениями кораблей, а не библейским сценам, особенно широко распространенным в голландских росписях облицовочных плиток. Что же до бессюжетных, чисто орнаментальных рисунков, то они

использовались только в кухнях Летнего дворца Петра I (в Летнем саду) — самых первых кафельных интерьерах того времени. И больше они уже ни в одном дворце не встречаются. Иначе говоря, и в этой области проявилась совершенно определенная направленность. Было точно отобрано все наиболее близкое к реальной жизни. И это очень характерно для Петра I.

Все такого рода данные следовало принять во внимание при восстановлении. Вот почему, когда удалось достать некоторое количество голландских кафлей начала XVIII века с росписями на библейские сюжеты, пришлось отказаться от использования их в Монплезире, несмотря на их подлинность. Это нарушило бы характер памятника, его содержание, в котором не было ничего случайного.

Нет, для Монплезира нужно было выполнить все его кафельные уборы заново, а они заключали в себе свыше трех с половиной тысяч плиток.

Нужно было еще разгадать и технологию этого производства. Новые плитки ни в чем не должны были отличаться от старых: такой установился принцип реставрации в Монплезире по отношению ко всем его отделкам. А рецепт поливы кафлей такого рода был неизвестен. Да и со стороны чисто художественной еще предстояла нелегкая работа.

Ведь здесь и думать не приходилось о частых повторах одинаковых композиций, так как именно их многообразие являлось отличительной и ярко впечатляющей чертой кафельных отделок того времени. Они явно были рассчитаны не только на общее их зрительное восприятие, но и на детальное рассматривание.

И опять «пошли в работу» все те же немногие довоенные фотографии монплезирских кафельных уборов, но теперь уже с другой точки зрения.

С их помощью была решена еще одна задача, похожая на запутанную головоломку: как часто повторялись там одинаковые композиции и сколько их нужно вообще?

В результате было отобрано шестнадцать морских сюжетов с кораблями для Морского кабинета и пятьдесят жанровых сцен для Кухни и Секретарской. Все эти сюжеты имелись в Варваринских комнатах, так что подлинные эталоны были под рукой.

Но и пришлось же помучиться молодому художнику Борису Владимировичу Мицкевичу, пока он освоил характерную манеру росписей этих маленьких пейзажей. Мало того, что они были сложны по рисунку, но самое главное — их выполняли не по шаблонам, и даже в как будто абсолютно тождественных изображениях всегда находились различия.

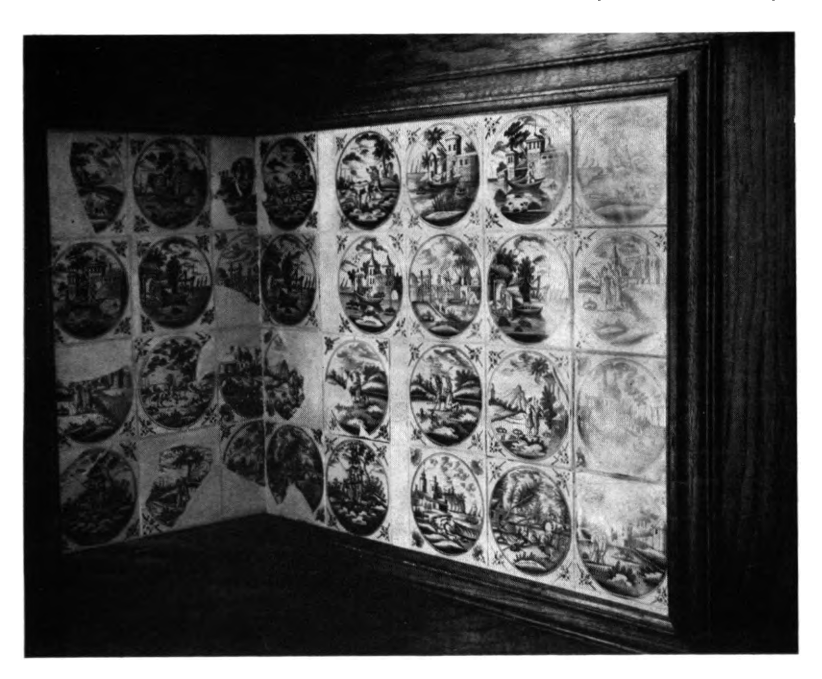
Петровские кафли выполнялись художниками, освоившими эти композиции в принципе, а не копирующими их. Те художники работали свободно, не боясь отойти в деталях от какого-то образца, прекрасно изучив его общий характер. Этого же пришлось добиваться и Мицкевичу.

Он долго отрабатывал свободу и непринужденность рисунка, добиваясь возможности слегка варьировать композиции, но не копировать точно один оригинал, повторяя его десятки раз. Это была поистине творческая работа, требующая глубокого проникновения в подлинный характер оригиналов, во все особенности почерка «кафельных мастеров». И ему это удалось. Кафельный убор Монплезира восста-

новлен во всей своей непосредственности и выразительности.

Благополучно выяснился и «секрет» поливы для этих кафлей, и весь процесс их изготовления. Правда, этому предшествовали длительные розыски в документах, всевозможные анализы самих кафлей и ряд неудачных проб, когда наши новые плитки появлялись из обжига то желтоватыми, то с блеклым рисунком.

Фрагмент консервированной разбитой панели и восстановленная панель Секретарской Монплезира.



Помнится, в процессе этих поисков обнаружилась на редкость интересная книга с завлекающим заглавием «Открытие сокровенных художеств», изданная в Петербурге в 1757 году. Там, наряду с советами, как чистить пожелтевшие кружева или как разводить розы, имелся и не вполне ясный «рецепт» поливы для кафлей с подглазурной росписью по белой эмали... Конечно, он тоже был принят во внимание при дальнейших изысканиях, так же как и данные немногих архивных документов.

Но полностью «секрет» был раскрыт в специальной лаборатории Главленинградстроя инженером М. А. Алексеевым после целого ряда экспериментов. И новые кафли стали неотличимыми от старых, петровских.

В Морском кабинете снова плывут по тихому и по бурному морям синие бриги, фрегаты и шхуны. Только на северной его стене сохранен один фрагмент с остатками подлинных, петровских изразцов. Он свидетельствует и о варварстве фашистских разрушений, и об одухотворенной точности реставрационных работ, возвративших кабинету характернейшую черту его художественного облика.

В Кухне также полностью восстановлен ее кафельный убор. А в Секретарской среди новых панелей можно найти и несколько подлинных изразцов, все же разысканных среди осколков. И они так же красноречиво подтверждают достоверность воссозданного.

Теперь, после этого удачного опыта, погибшие кафельные уборы других петровских дворцов восстанавливать гораздо легче. А до них ведь тоже дошла очередь...[18]

Палешане в Монплезире

О восстановлении Лакового кабинета вначале даже и вопрос не стоял. Утраченный его убор был настолько своеобразен и сложен, а история создания его настолько неясна, что, казалось, не было возможности подойти к этой задаче.

Все стены и двери этого кабинета были сплошь покрыты чернолаковыми панно, составлявшими целую сюиту отдельных, не повторявшихся композиций разных размеров. Основой этого декора были одиннадцать больших, вертикально расположенных панно двухметровой высоты. Над ними, в верхнем поясе, и под ними, у самого пола, помещалось по одиннадцати самостоятельных малых горизонтальных композиций.

Каждая группа из трех панно — верхнего, среднего и нижнего — была обрамлена прихотливой и тонкой золоченой резьбой, скомпонованной вместе с маленькими полочками-кронштейнами, предназначенными для фарфора.

Камин, филенки дверей, каждый уголок этой маленькой комнаты были покрыты лаковой живописью. Всего там насчитывалось девяносто два панно различных размеров и форм.

Самые большие композиции были особенно сложны и разнообразны. Там по золотым тропинкам, вьющимся под сенью развесистых деревьев, важно расхаживали маленькие фигурки в пестрых одеждах, высоких прическах, плоских шляпах и крошечных, тщательно выписанных сандалиях, держащие в руках веера, корзиночки и букеты цветов. Они встре-

чались в садиках, огражденных ажурными решетками, играли в мяч на лужайках среди кружевных кустов, ловили рыбу у хрупких мостиков, перекинутых через серебряные ручьи, выглядывали из окон домиков с высокими крышами, сидели на широких верандах у прудов.

Каждое панно вело свой рассказ, не повторяя, но, бесконечно варьируя разные пейзажи, показывая все новые и новые сценки из жизни этого маленького мирка, созданного неистощимой фантазией и изображенного с таким мастерством.

На верхних композициях летали птицы, внизу фигуры животных перемежались с яркими букетами цветов, а все вместе представляло собою единственный в своем роде ансамбль, нарядный, жизнерадостный и на редкость целостный.

Тонкую резьбу полочек можно было воссоздать по сохранившимся фотографиям, по аналогиям. Да и петровская коллекция китайского и японского фарфора сохранилась.

Но из всех панно нашлись только три: одно большое и два малых. И Лаковый кабинет представлялся навсегда утраченным.

Вдобавок происхождение всей сюиты панно точно не было установлено: она считалась то японской, то китайской, а само название кабинету — «Японский» — было дано, причем чисто условно, уже в XIX веке.

Все это создавало непреодолимые трудности, но вместе с тем каждый из нас понимал, что Монплезир без Лакового кабинета — уже не Монплезир, как бы тщательно и достоверно не было восстановлено там все остальное.

Вот почему особое внимание уделялось розыскам данных о Лаковом кабинете, но очень долго его история оставалась темной и загадочной. Получалось даже так: чем больше ее изучали, тем непонятнее она становилась.

Еще в 1946 году искусствовед Марина Викторовна Андреева, собравшая много новых архивных данных о Монплезире, делилась с нами, своими товарищами по работе, итогами этих изысканий. История создания Лакового кабинета теперь как будто бы выяснилась по отдельным этапам, но самое главное звено в ней по-прежнему отсутствовало.

В апреле 1720 года Петр I приказывает архитектору Броунштейну «возможно наискорейше делать кабинет, где порцелиновая посуда стоять будет» [19].

В ноябре того же года Броунштейн принимает выполненные по его чертежам французами Мишелем и Фоллетом вместе с группой русских резчиков «столярные и резные уборы для Лакового кабинета». Но здесь, конечно, речь шла только о рамах с полочками; дальше следуют сведения об их золочении.

Только в октябре 1722 года Петр I получает донесение: «Лаковый кабинет поставлен» [20].

Все как будто бы ясно. Но откуда же взялись сами лаковые панно? Если их привезли из Японии или Китая, то почему не сохранилось ни одного документа о таком ценном и редком приобретении?

И вот выплыл совсем уже странный документ. Он говорит о том, что 1 июня 1720 года были объявлены торги на работу: «Сделать в Монплезире столярные уборы, которые надлежит покрывать лаком, и резную работу, также и другие уборы, сколько их надлежит» [21].

О каких «уборах» здесь идет речь? Неужели о лаковых панно?

Может ли быть, чтобы на них сдавался заказ прямо с торгов, как это вообще часто делалось Канцелярией от строений, ведавшей всеми строительными работами в первой половине XVIII века?

Такой заказ обычно «объявлялся в народ при барабанном бое» для привлечения внимания. Кроме того, развешивались соответствующие письменные объявления в местах, где предполагалось наибольшее скопление народа. Каждый, кто хотел и мог, имел право заявить о своем желании взять подряд на данную работу и назначить свою цену. Предварительно нужно было представить свидетелей, которые могли бы подтвердить, что претендент действительно способен выполнить эту работу «добрым мастерством».

Если же желающих взять подряд было несколько, то между ними начинался торг — кто возьмет дешевле. И уже Канцелярия от строений окончательно решала, кому именно дать этот заказ.

Но неужели же нашелся кто-то в Петербурге, взявший с торгов «при барабанном бое» заказ на лаковые панно? Да и сам факт торгов на такую работу был уж очень необычным. Все казалось запутанным и не поддающимся расшифровке.

Правда, было известно, что позже, к середине XVIII века, такого рода работы «под китайские лаки» были вполне освоены русскими мастерами. Но до сих пор первыми русскими произведениями в этом роде считались росписи Федора Власова в маленьком дворце Петра III Петерштадт в Ораниенбауме. Неужели он имел русских предшественников и Ла-

ковый кабинет был первым образцом «русской китайщины»?

Все эти недоумения могли так и остаться неразрешенными, если бы не упорный труд неутомимого исследователя, ныне уже покойного Николая Ильича Архипова, посвятившего изучению Петергофа многие годы. Он был директором петергофских дворцов и парков в течении тринадцати лет, с 1924 года, провел там первые после Октябрьской революции реставрационные работы. Изучив все петергофские памятники в натуре и по документам до мельчайших деталей, он очень много сделал и для послевоенной их реставрации. Позже его исследования легли в основу большой монографии «Петродворец», написанной им совместно с А. Г. Раскиным, вышедшей в издательстве «Искусство» в 1961 году.

Именно он и обнаружил в ЦГИА СССР среди россыпи неописанных документов Канцелярии от строений необычный документ, раскрывший загадку Лакового кабинета. Это был договор, заключенный 26 июня 1720 года живописцами Адмиралтейского ведомства, лакового дела подмастерьями Иваном Тихановым и Перфильем Федоровым, а также учениками Иваном Поляковым и Иваном Никифоровым «со товарищи», которые взялись «работать лаковою китайскою работою письмом и золочением кабинет в Петергоф». И второй документ, из которого следует, что эта работа выполнена и оплачена 8 июня 1722 года [22]. Эти важнейшие сведения уже не оставляли места сомнениям. «Японские» панно были действительно произведениями русских мастеров.

Об упомянутых в договоре подмастерьях Иване Тиханове и Перфилье Федорове и учениках Иване

Полякове и Иване Никифорове сказано, что они являлись живописцами Адмиралтейского ведомства и работали лаковым письмом. А это уже ключ к разгадке их предшествующей работы и вообще характера их творчества.

При Петре I, когда стало широко развиваться новое для России светское искусство, уже не связанное с церковным обиходом, иконописный цех значительно сократился, а замечательные мастера-иконописцы стали осваивать новые области живописного мастерства. Они иллюстрируют азбуку для царевича Алексея, расписывают шкатулки, пишут большие аллегорические картины для триумфальных врат, которые строились в честь военных побед, украшают строящиеся дворцы.

И многие из них «придаются» к Адмиралтейскому ведомству, где был организован большой живописный цех, принимающий участие во всех работах по украшению строящихся дворцов.

Именно к этой категории иконописцев, видимо, принадлежали «лакового дела подмастерья», работавшие для Монплезира.

В свете всех этих сведений восстановление Лакового кабинета уже не казалось безнадежным, но где же в талантливой и многообразной семье наших советских художников найти носителей и продолжателей традиций древнерусской миниатюры и техники лакового письма, положенных в основу создания этого своеобразного памятника?

Ответ напрашивался сам собой: конечно, в Палехе — бывшем старинном гнезде иконописания, ныне центре замечательного искусства русской лаковой миниатюры.

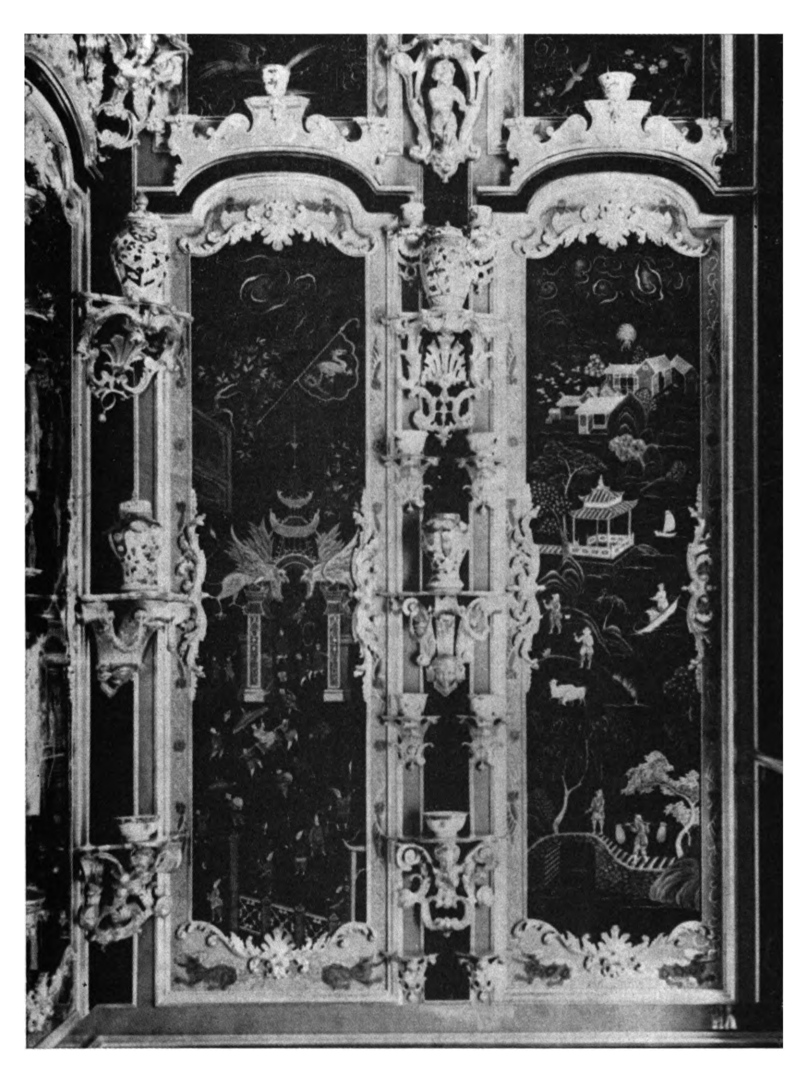
И вот народный художник РСФСР, старейший из мастеров Палеха, прямых потомков замечательных иконописцев, Александр Васильевич Котухин осматривает наши сохранившиеся панно.

Его удивительно живые и молодые глаза под густыми седыми бровями внимательно и зорко вглядываются в каждую деталь, отмечают каждую особенность и самих изображений, и техники их выполнения. Он прежде всего обращает внимание на одно обстоятельство: эти панно написаны на липовых досках, на каких обычно писались иконы. Это — ярчайшее доказательство их действительно русского происхождения, так как ни в Японии, ни в Китае лип не существует.

А что касается самой техники выполнения этой живописи, то он определил ее кратко и ясно: «Здесь написано все яичными красками по левкасовому грунту, как писались иконы, — в Палехе эта техника хорошо известна...»

И возрождение утраченного Лакового кабинета было передано в умелые руки художников Палеха.

Кто не знает знаменитых лаковых палехских шкатулок с их тончайшими многоцветными росписями на черном фоне, прославивших на весь мир яркое и радостное искусство русской миниатюры! Но творчество художников Палеха ими далеко не ограничивается. Палехские декорации к театральным постановкам русских сказок покоряют своей действительно сказочной красотой. Эти художники проявили свое высокое мастерство и в области монументальной настенной живописи. О глубоком знании древнерусской живописи свидетельствуют проведенные ими реставрационные работы в соборах Кремля.



Фрагмент стены восстановленного Лакового кабинета.

Наше знакомство с этими чудесными художниками, которым вручалась судьба Лакового кабинета, состоялось зимой 1958 года в самом Палехе.

И этому немало способствовал заслуженный деятель искусств РСФСР ленинградский скульптор Николай Васильевич Дыдыкин. Сам он принадлежал к коренной палехской семье художников и прекрасно владел их мастерством. Дыдыкин согласился консультировать работы по Лаковому кабинету. Им была сделана и первая проба — повтор одного из сохранившихся малых панно.

В Палехе он дома. И мы с Гессеном в поезде, на пути в Палех, внимательно слушали его рассказы о художниках. Он хорошо знает каждого из них и рассказывает об их семьях, где мастерство передается от деда к отцу и от отца к сыну, а теперь часто и к дочери, чего не бывало раньше.

Постепенно каждый художник становится знакомым человеком, с которым ждешь встречи, а путь близится к концу, и вот уже мы в машине, и перед нами расстилается снежная дорога от Шуи в Палех.

Он открывается издали, между частыми рощами высоких, чуть розоватых на снегу берез, между широкими белыми полями и невысокими холмами. Вот его главная улица, деревянные небольшие дома, украшенные вокруг окон и по карнизам нарядной резьбой, и новые большие здания школы и клуба. Вот и мастерские. Здесь нас встречает председатель художественной артели Палеха — художник Александр Григорьевич Баканов, спокойный и приветливый человек средних лет.

Рядом с ним невысокий, седой, со светлыми добрыми и внимательными глазами: это заслуженный

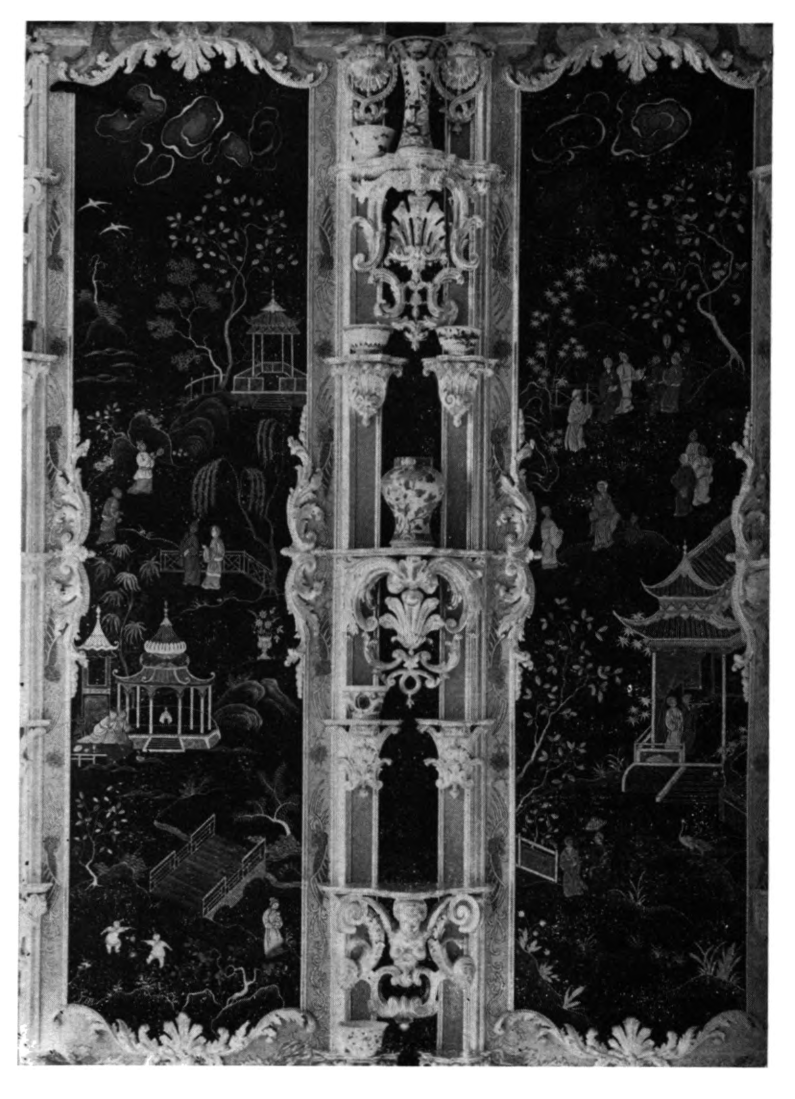
деятель искусств РСФСР Николай Михайлович Зиновьев, с 1978 года Герой Социалистического Труда. (Автор монографии «Искусство Палеха» и альбома «Стилистические особенности палехской живописи», Зиновьев скончался в июне 1979 г.) Он возглавит бригаду новых художников Лакового кабинета.

Не случайно именно ему дружный и ревнивый к своей славе коллектив палехских художников поручил эту труднейшую работу. Зиновьев — тонкий миниатюрист, крупный мастер декоративно-монументальных росписей, к тому же известный реставратор — как бы воплотил в себе многогранное искусство советского Палеха. Он прошел в свое время нелегкий путь в старых мастерских Палеха от ученика до признанного мастера иконописи. После Великой Октябрьской социалистической революции он был в числе первых советских художников Палеха, создавших на основе древних традиций новое, самобытное и яркое искусство лаковой миниатюры. Что же до работ палешан по стенным росписям, то среди них нет ни одной, в которой он не принимал бы участия или не руководил бы ею.

Лаковый кабинет в надежных руках.

Палешан отмечает особая теплота, чисто русская сердечность в отношении к людям, к природе, к искусству. С особой силой мы почувствовали это в небольшом, но необычайно выразительном музее Палеха.

Отдел «Советский Палех» занимает специальное здание. Оно невелико, и не так много там представлено произведений, но каждое из них надолго приковывает к себе внимание. И весь творческий путь палешан, сумевших найти новое содержание и новые



Фрагмент стены Лакового кабинета Монплезира после восстановления.

формы своего искусства, одновременно сохранив самые лучшие из его многовековых традиций, этап за этапом, можно проследить только в этом музее.

Вот основатели советского Палеха.

Среди них замечательный талант — Иван Иванович Голиков. Каким стремительным, сверкающим, многокрасочным вихрем летят его яростные и гневные «Атаки» по черным крышкам шкатулок, по белым фарфоровым пластинам! А вот чудесная шкатулка — «Сказка о царе Салтане». Изысканная тонкость и изящество росписи здесь доведено, кажется, до непревзойденных вершин. Автор ее — Котухин, с которым мы уже встречались в Петродворце. А рядом — горьковский сюжет: «Песня о Соколе». Композиция динамичная и смелая, поражающая тонкостью рисунка и красотой насыщенного цвета. Это работа Зиновьева.

Горьковские сюжеты здесь не случайность. М. Горький высоко ценил искусство палешан, был их другом, помогал им на новом пути. Потому и среди скульптурных портретов палешан работы Дыдыкина, находящихся в этом музее, бюст Горького занимает почетное место, а к образам горьковских произведений вновь и вновь обращаются палешане. Их уже насчитывается три поколения. И все они представлены в этом музее. Их объединяет одна и та же школа. Ее создали старшие мастера здесь же, в Палехе, и все новые и новые художники овладевают ее достижениями.

Но в пределах этого общего высокого мастерства и определенной манеры, характерных для палехской школы, индивидуальность каждого художника выражается ярко и свободно.

С особым вниманием мы рассматриваем работы участников нашей «монплезирской» бригады, стремясь почувствовать особенности каждого мастера.

Вот изящный ларец с высокой уступчатой крышкой. На ней нежная, светлая и радостная роспись. Тема ее — песня, которую поют девушки среди цветущего луга. Это работа Тамары Ивановны Зубковой, заслуженного деятеля искусств РСФСР. И сама она здесь с умным, по-русски красивым лицом, с широкой хорошей улыбкой. Одна из первых женщин — наследниц палехского мастерства.

Вот и смелые композиции Григория Мельникова (ныне заслуженный художник РСФСР). Ему, видимо, близки яркие образы сильных людей. Именно такими выглядят герои в его «Привете шахтерам» и «Каменном цветке». И сам он немного похож на них — живой, веселый, темноволосый. Он любит экспериментировать и с увлечением рассказывает о своих опытах над составом массы, нужной для рельефных изображений Лакового кабинета.

А вот и работы тихого и серьезного Александра Васильевича Борунова. Он еще молод, но уже успел повоевать, настрадаться от войны, и его композиция «Последний сноп» является подлинным гимном мирному труду.

Остальные участники бригады — совсем молодые люди: Валерий Васильевич Большаков, Юрий Александрович Виноградов и Василий Николаевич Смирнов. Но они сложившиеся художники, и их не случайно привлек к нашей работе Зиновьев. Все они очень серьезно относятся к предстоящему труду, и каждый готовится к нему по-своему, отдавая себе отчет в его исключительной сложности.

В Палехе мы намечаем план работ. Конечно, в первую очередь, помимо оригиналов сохранившихся панно, художникам нужны изобразительные материалы.

В Ленинграде начинается новый этап работы — подбор изображений Лакового кабинета.

Конечно, лучше всего были бы хорошие, четкие фотографии с каждого панно Лакового кабинета. Тогда художникам оставалось бы с наибольшей точностью воспроизвести их композиции, руководствуясь в цвете и технике тремя сохранившимися оригиналами.

Но таких фотографий, к сожалению, не было, так как Лаковый кабинет никогда не подвергался последовательной и детальной фотофиксации в общем плане.

После долгих розысков в архивах и музеях удалось собрать несколько общих видов кабинета, снятых с разных точек. Но они не охватывали всех имевшихся в кабинете композиций.

Кроме того, в подавляющем большинстве эти фотографии были недостаточно четкими, поэтому мелкие и тонкие росписи панно на них неясны. Например, виден только силуэт лодки, а фигурка гребца уже едва заметна. Или вот это пятно: явно имеет форму домика, но детали совершенно неопределимы. Или, наконец, тут видна из всей композиции только фантастическая птица и какие-то полосы, а что они изображают — разобрать невозможно. Сколько часов было проведено над этими фотографиями с лупой, как внимательно изучалась каждая черточка, каждое пятнышко, но все же в любой композиции оставалось много неясностей! А некоторые панно

так и остались неизвестными, так как отсутствовали на всех имеющихся фотографиях.

Сведения, взятые из довоенных инвентарных описей, помогли установить в общих чертах основную тематику каждой композиции. Совмещение этих данных с имеющимися фотографиями дало возможность приблизительно определить общий объем и характер живописных работ. Но этого было явно недостаточно для художников. Требовались дополнительные изобразительные материалы, то есть какие-то аналогичные по манере и сюжетам произведения, которые дали бы все недостающее как для новых композиций, так и для точной трактовки всех неясных деталей.

Чего же не хватало?

Вот, например, в верхнем поясе было одиннадцать малых панно с изображениями различных птиц, летающих среди облаков. В натуре из них не сохранилось ни одного, а на фотографиях можно разобрать только три из этих композиций.

Что же делать? Может быть, просто повторить эти три композиции на одиннадцати панно?

Но очарование маленького, причудливого интерьера Лакового кабинета заключалось именно в разнообразии декоративных росписей — ни одна из них не повторялась, и это было характерно для того времени.

Значит нельзя и восстанавливать по принципу повторения. Это грубо нарушило бы первоначальный облик кабинета. Оставался один выход — скомпоновать недостающие панно заново, но, конечно, в духе и характере имеющихся изображений и с тщательным сохранением тематики.

Для этого нужно было найти очень многое.

Художникам не хватало изображений домов, лодок, ваз с цветами, животных. Неясной была трактовка окон, мостов, деревьев, наконец, сандалий, одежд и шляп маленьких человечков, населяющих панно.

Необходимо было точно знать, какого типа здания украшались пышными воротами, как выглядели корзинки рыболовов, изображался ли когда-либо полет мяча пунктиром и еще многое, многое другое...

Где следовало все это искать?

Ответ подсказала простая логика. Конечно, эти утраченные изображения петровские «мастера лакового дела» делали не совсем «от себя», а руководствуясь в деталях какими-то китайскими или японскими произведениями искусства, только несколько переиначивая их на свой лад.

При Петре I в России уже было достаточно лаковых вещей, тканей, фарфора, привезенных из Китая и Японии.

Кроме того, были и европейские импровизации в этом роде, получившие широкое распространение к тому времени во многих странах.

И вот мы в Эрмитаже, в залах отдела китайского искусства. Здесь на вышитых коврах, лаковых ширмах, шкатулках, фарфоровых вазах идут поиски того, что нужно нашим художникам. Заведующая этим отделом Марианна Николаевна Кречетова активно помогла в этих поисках, указывала наиболее характерные для начала XVIII века изображения, открывала фонды, вынимала еще и еще шелковые ткани, лаковые подносы, чайные приборы, веера и массу других произведений китайского искусства.

Все нужные изображения подобраны, сфотографированы, но палешане считают необходимым работать с подлинниками по-своему.

В Ленинград приехали Борунов и Большаков Мы стоим в Эрмитаже перед большим вышитым китайским ковром начала XVIII века, вся кайма которого украшена летящими журавлями, бегущими ланями и другими птицами и животными. Рисунок этой вышивки пластичен и легок. Мы решаем, что эти изображения можно использовать. Только одно смущает: их очень много, а времени у художников в обрез. Можно ли успеть сегодня зарисовать хоть несколько журавлей? Этот вопрос явно удивляет художников. Почему же несколько? Их нужно всех зарисовать, ведь они все понадобятся.

И вот на следующий день перед нами целая кипа точнейших и изящнейших рисунков. Все они сделаны единой линией, без отрыва карандаша, без единой помарки. Какая культура рисунка нужна для этого! Дальше наше удивление еще возрастет.

Художники не довольствуются рисунками, и всего через несколько дней перед нами лежат маленькие лаковые панно. Это копии с китайских лаков, и их невозможно отличить от подлинника.

Но все это только подготовительные материалы, которые делаются в процессе работы, лишь для практики, чтобы «освоить манеру». Да, это настоящий подход к реставрации!

Гессен выполняет детальнейший проект восстановления кабинета со всей резьбой: рисунки панно уже заполнены там палешанами, но художники дополнительно представляют еще один необычайный эскиз всей работы в целом.

Он состоит из тридцати с лишним основных композиций Лакового кабинета, выполненных в цвете с позолотой на пластинах папье-маше размером в одну треть натуральной величины панно, и сам по себе является замечательным произведением искусства. Но больше всего в нем радуют и волнуют именно композиции.

Ведь очень мало чем мог помочь здесь самый тщательный подбор нужных изображений, если бы художники не сумели их переосмыслить согласно общему характеру живописи Лакового кабинета. Здесь от них требовалось не копирование, а творческая работа, тем более сложная, что им нужно было почувствовать и изучить все особенности сохранившихся подлинных панно и создать в том же стиле ряд композиций заново, имея лишь их описания. А этот стиль — труднее не придумать: «русская китайщина», да еще на первом ее этапе.

И палешане — мастера высокой культуры и поразительной художественной интуиции — сумели воссоздать в своих композициях именно ту трактовку китайских сюжетов, которая была свойственна петровским «лакового дела мастерам». Например, мы знали по описям, что в верхнем поясе все малые панно имели росписи с птицами, а в нижнем на многих были изображены животные.

Недостающие композиции требовалось создать заново, согласно лишь их описаниям.

Здесь и предполагалось использовать журавлей и ланей с китайского эрмитажного ковра. Их обязательно нужно было несколько изменить, чтобы они не оказались просто скопированными. А как это сделать — ведь нельзя точно объяснить художнику,

и это волновало. Но все волнения были напрасны. На новых монплезирских панно возникли совсем иные птицы. Их положение в полете такое же, как и в рисунке ковра. Но здесь их головы украшены пестрыми хохолками, а хвостовое оперение пышно и многоцветно. Это китайские журавли, но одновременно и русские «жар-птицы».

Лани с того же ковра как будто бы и здесь сохранили свой облик, но они изображены не на холмах, а среди высокой травы, на лужайке. Это изменение пейзажа придает и самим ланям иной характер...

Так создавались на основе подобранного изобразительного материала совсем новые композиции, которые не стали ни копиями, ни компиляциями, но самостоятельными произведениями, неотличимыми по манере, по духу от сохранившихся подлинников.

В новых композициях Лакового кабинета вновь ожил и тот фантастический мирок маленьких людей в плоских шляпах, пестрых одеждах и крошечных сандалиях. Да, может быть, раньше они не совсем точно так сидели у окон, поднимались по лестницам и удили рыбу, может быть, останавливались для своих разговоров не на мостике, а, скажем, на лужайке. Но они жили в таких же домиках и гуляли в таких же рощах, и сами они такие же со всем окружающим их очаровательным, немного наивным мирком.

А это самое главное.

Так возродился в умных и талантливых руках палехских художников погибший Лаковый кабинет.

Если присмотреться внимательно, все его композиции чуть разнятся между собой, в каждой можно



Восстановленная дверь Лакового кабинета.

заметить особенности почерка его автора. В одних сказывается энергия и смелость Мельникова, в других лирическая тонкость Зубковой, в некоторых угадывается серьезная мягкость Борунова, праздничная яркость молодого Большакова или сквозь золото звенит чистейшей и тончайшей чеканки рисунок Зиновьева.

Но все они держатся в одной тональности и звучат согласным аккордом.

Так создано новое замечательное произведение искусства наших современников. И вместе с тем это образец проникновенного воссоздания утраченной старины.

Разница между новым и прежним Лаковым кабинетом сейчас лишь в том, что краски последнего уже потускнели к нашему времени. А новый так же ярок и наряден, как это было в петровское время

Так и задумано было воссоздать его в том первоначальном виде.

А в остальном. . . Вот панно с «Охотой» — то самое, что было прибито к фашистскому складу боезапасов на террасе Монплезира. Оно, отреставрированное палешанами, вместе с двумя, также подлинными, малыми панно помещено на старом месте, между окон, обрамлено собранной из кусочков старой резьбой. Оно кажется выполненным теми же руками, которые создали заново и все остальное.

Не отличить от старой и золоченую резьбу, воссозданную бригадой резчиков под руководством И. Балдосова по проекту Гессена.

Так в Монплезире в 1959 году был полностью возрожден Лаковый кабинет, хотя задача эта поначалу представлялась невыполнимой [23].

Сложнейший опыт творческого воссоздания здесь привел к самым убедительным результатам [24].

Сейчас Монплезир по-прежнему глубоко впечатляет исторической достоверностью своих интерьеров, вновь живет как выразительнейший памятник петровского времени. Но теперь он принадлежит и нашим дням. Его возрождение объединило труд и знания многих и многих советских людей, начиная с тех безвестных саперов, спасших «Приморский дом» от фашистских мин в первые дни освобождения Петергофа.

Вот что скрывается порой за короткой фразой: «Это восстановлено в послевоенные годы».

VIII. О САДАХ

Реставрация старинных садов — один из самых трудных и почти всегда спорных вопросов. Ведь сады одновременно и живые организмы и произведения искусства. Их деревья стареют и изменяются с годами, как люди. И умирают так же, как люди.

Не забыть раненых и убитых деревьев в послеблокадных пригородных парках Ленинграда, простирающих свои черные, обломанные, засыхающие ветви среди всеобщей разрухи и запустения. Не забыть страшного, мертвого Английского парка Старого Петергофа, который оказался в самой обстреливаемой зоне — между нашим передним краем и фашистским. Черный и мертвый, потерявший всю свою красоту, стоял он летом 1944 года. И такими беспомощными казались его расстрелянные, убитые деревья, такую причиняли они сердечную боль!

Не забыть и фашистских противотанковых завалов, на которые были загублены старые липы петергофского Нижнего парка, на Марлинской аллее. Мы привыкли к этим паркам и любили их такими, какими их сделало время. А время изменило их немало, но придало им особое очарование.

Страшные разрушения принесла нашим садам и паркам фашистская оккупация, и после войны их

восстановление стало неотложной задачей. Да, пожалуй, только именно после Великой Отечественной войны во весь рост встал вопрос о восстановлении садов и парков. И не так, как мы в Петродворце на первых порах восстанавливали вырубленную фашистами Марлинскую аллею, — то есть с посадками «пень в пень», а с подлинным, серьезным изучением парков как произведений искусства, какими они и были в свое время.

Первой занялась этим делом Анна Ивановна Зеленова. Павловский парк — парк конца XVIII века, эпохи классицизма, так называемый «английский», пейзажный, подражающий природе, великолепное произведение Камерона и Воронихина, потерял более 70 тысяч деревьев. Теперь они восстановлены именно в тех породах деревьев, какие были нужны. Коллектив Зеленовой под ее руководством, по выработанной ею методике представил первым научные материалы к проекту восстановления Павловского парка в 1949 году. Основой этого был фундаментальный исследовательский труд коллектива, состоявшего из Н. И. Громовой, Г. И. Куровского, К. И. Куровской, З. А. Вейс и Д. А. Лапшина. Они представили труд из четырнадцати книг, содержащих более тысячи страниц текста и около ста чертежей, раскрывающих историю Павловского парка и его современное положение.

Мы, «пригородники», знакомились с этим трудом, обсуждали эту единственную, первую в своем роде работу. В мае 1949 года профессор, доктор биологических наук С. Я. Соколов, ознакомившись с материалами Павловска по парку, дал следующий отзыв:

«Полагаю, что рассматриваемые объемистые рукописи, представляющие исследования, направленные к выяснению задания для последующих реставрационных работ, представляют большую ценность.

Ценность заключается в том, что в рукописях собран и анализирован весь материал, позволяющий проследить эволюцию планировки и насаждений Павловского парка и архитектурных сооружений в нем; материал этот ценен тем, что он дает достаточно полное представление и о современном состоянии того и другого. Исследований, подобных рассматриваемому, в русской литературе, насколько мне известно, нет; было бы крайне желательно, после некоторого редактирования и небольших сокращений, эти рукописи опубликовать».

Позже, в июне 1951 года доктор архитектуры В. Н. Талепоровский, активно участвовавший в восстановлении пригородов, характеризовал этот труд так:

«Представленный материал раскрывает большой, серьезный, кропотливый труд по подбору и анализу исторического, архивного и научного обилия источников и данных по затронутому вопросу.

В этом труде собраны указания не только по районам и главным постройкам Павловского парка, но, можно сказать, авторы труда не пропустили даже отдельных деревьев своим вниманием. Коллектив научных работников шаг за шагом прошел по всем направлениям по парку, убедительно и обстоятельно повествуя о развитии и жизни каждого в отдельности района парка. Поход и раскрытие из районов коллектив начинал с просмотра графического материала, топографических карт и съемок местности,

подкрепляя возникновение мельчайших изменений в планировке архивами и литературными данными. Затем сделаны обобщения и выводы. И, наконец, по каждому району парка авторы исследования прилагают задания для проектанта-реставратора. Исходные данные и фактический материал собраны, систематизированы и изложены с предельной полнотой. Эта часть работы бесспорно является крупнейшим вкладом, в котором роль научных сотрудников огромна.

Резюмируя сказанное, я прихожу к выводу, что рассматриваемый труд должен быть отнесен к числу первоклассных, с исчерпывающей полнотой составленных исторических справочников. «Исследование развития Павловского парка» позволяет надеяться, что дело воссоздания Павловского парка будет осуществлено на основе глубоко изученного наследия прошлого и даст стране цветущий в буквальном и переносном смысле памятник народного искусства.

Надо отметить, что авторами «Исследования развития Павловского парка» правильно проведена работа по анализу перепланировок и древесных насаждений, повлиявших на видоизменение районов парка.

«Исследованием развития Павловского парка» коллектив научных работников Павловского дворца-музея положил ценное начало по приведению в строгую научную систему исторической документации по парку. Это ценное начало хотелось бы провести по всем основным крупным паркам всех пригородов Ленинграда».

Эти работы послужили восстановлению Павловского парка и потребовали не меньше вдумчивого труда, чем материалы к восстановлению дворца.

Общий облик парка сейчас прекрасен, и в нем уже не заметны следы разрушений военных лет.

При реставрации снимались поздние наслоения — все, что во второй половине XIX века и начале XX века было искажением общего первоначального замысла. К примеру — по первоначальным проектам Ч. Камерона была воссоздана планировка лабиринта на Вольерном участке и восстановлена вся территория с фигурным партером у павильона Росси. Сейчас Павловский парк снова — один из прекраснейших пейзажных парков Европы, а опыт и метод павловского коллектива немало помог и другим паркам.

Теперь все «жемчужное ожерелье» Ленинграда, как называют наши пригородные парки, принимает гостей в великолепных, запоминающихся празднествах, и о военных их разрушениях уже почти ничто не напоминает. Но все же еще работы с парками немало и особенно с более ранними, так называемыми регулярными. Ведь Верхний, Нижний сады Петергофа и маленький Монплезирский сад были задуманы и выполнены, как настоящие регулярные сады: сады эпохи барокко, обладающие точной, геометрически-правильной планировкой, подстриженной растительностью, трельяжами, беседками, шпалерами из кустарников и прекрасными цветниками. В садах тех времен деревья, кустарники, цветы по первоначальному замыслу были актерами, должными играть определенную роль, вызывать определенное настроение, они были в руках мастера лишь строительным материалом, из которого создавалось задуманное произведение искусства. Но время шло. Изменялись вкусы. И уже в конце XVIII века перестали подстригать деревья и кустарники, восстанавли-

вать трельяжные решетки и беседки. Появились парки иного типа — подражающие природе, тот же Английский парк и парк Александрия в Петергофе, великолепные парки Павловска и Гатчины, где деревья подбирались по тональности листвы, где вместо геометрически-правильных аллей появились свободно извивающиеся тропинки, где уже не было фонтанов, но только ручейки. И те и другие парки прекрасны, они не только отражают эстетические вкусы своего времени, но и сейчас воздействуют на нас, как музыка, вызывают то или иное настроение, зачастую просто сливаются с нашей жизнью, с самыми памятными ее переживаниями. Но время порой придает садам совсем иные качества, возбуждающие совсем иные эмоции, чем те, которые были заложены, предусмотрены в первоначальном замысле мастера. Особенно это относится к регулярным, или «архитектурным» садам 1-й четверти XVIII века.

По существу ни один из них не дожил до нашего времени в первоначальном виде, и о них мы можем судить лишь по старинным чертежам и незначительным натурным остаткам, а сейчас, после военных разрушений, и тех уже мало сохранилось, и с их восстановлением встают особые вопросы. Свой первоначальный облик они потеряли еще в конце XVIII века, когда изменившиеся вкусы, переход к пейзажным паркам заставили не поддерживать, не восстанавливать трельяжные аллеи, строгую подстрижку деревьев. Этому еще способствовали разрушения, причиненные нашим садам большим наводнением 1777 года, после которого не стали восстанавливать характерных для старых, архитектурных садов сооружений, а, например, в Летнем саду, пер-

вом саду Петербурга, не воссоздали и разрушенных водой петровских фонтанов.

По всем этим обстоятельствам восстановление петровских садов очень затруднено. Но кроме того есть и еще некоторые достаточно серьезные соображения. Старинные пригородные сады сейчас живут вместе с нами, в наше время; они любимы как места неповторимых, грандиозных и прекрасных народных праздников, которые по своим масштабам далеко превосходят все, что могло там происходить и происходило до Великой Октябрьской социалистической революции, а в 1-й половине XVIII века — тем более. Да, в наши дни кардинально изменилось само назначение садов. Они сейчас места отдыха и празднеств десятков тысяч людей. Интимность, камерность крытых аллей и беседок регулярных садов не соответствуют этим новым функциям. Кроме того, каждый из больших старых садов обогатился на протяжении двух столетий и новыми памятниками, которые уже органически слились с художественным обликом этих садов. И навряд ли можно было бы сейчас представить себе, например, Нижний парк Петродворца без «Самсона», без блистательного ансамбля бронзовой золоченой скульптуры Большого каскада, заменившего свинцовую петровского времени, без мраморных Воронихинских коллонад, наконец, без Большого дворца, увеличенного Растрелли в шесть раз против первоначального, петровского.

Все эти достаточно противоречивые обстоятельства приводят к мысли о возможности и целесообразности лишь фрагментарного восстановления петровских садов, в такой степени, чтобы дать все же полные и четкие представления о старинном рус-

ском садовом искусстве, не вступая однако в противоречие ни с памятниками позднейших времен, ни с сегодняшними жизненными функциями садов.

А вместе с тем можно ли дать совсем исчезнуть такому значительному звену русской культуры, как целостный садовый ансамбль петровского времени? И при этом мысли обращаются к маленькому, отдельному от Нижнего парка, саду Монплезира.

О нем разговор особый.

Чем являлся сад Монплезира после фашистов, сейчас трудно себе представить, да и вспомнить тяжело. Там, на этой небольшой изолированной территории было выкопано свыше двадцати укрепленных точек, дотов, дзотов, землянок, с накатами из старых толстых лип, срубленных тут же в саду. Сейчас этому трудно поверить, но мы же считали их... Вдобавок вся территория была вплотную заминирована — только дорожки оставлены. Помнится, мы с Н. Н. Белеховым весною 1944 года прошли весь сад Монплезира от моря к Нижнему парку. На середине пути он, обернувшись, вдруг сказал: «Ступайте точно в мои следы». Мы перешагнули колючую проволоку и вышли на аллею. Я спросила: «Сюда нельзя?» Он ответил: «Нет, сюда можно, а вот где мы с Вами шли — там нельзя». И показал на колючей проволоке надпись «Achtung! Minen!».

Летом 1944 года, когда была разминирована вся эта территория, разобрано все это «фашистское наследство», вывезены срубленные деревья, зарыты ямы (чем занимались воинские части), мы начали лечить сохранившиеся деревья. Далеко не все из них вернулись к жизни. И, помнится, в августовские вечера 1944 года в Монплезирском саду целые семей-

ства сов сидели и вертели головами — вправо и влево, как в дурном сне. И почему-то именно на сухих ветках умерших деревьев. Некоторые старые липы дали побеги. Были восстановлены фонтаны — четыре «Клеша» (скульптуры их сохранились). Центральный фонтан «Корона» был воссоздан в первоначальном виде и называется теперь «Сноп». Воссоздан по старому чертежу, по замыслу, который, по преданиям, принадлежит самому Петру I. Фонтан этот мощный, красивый и шумный. Он таким и должен был быть, это подтверждается воспоминаниями Кампредона, французского посла при дворе Петра I, который особо упоминал о «шуме большого центрального фонтана».

Нужно сказать, что в довоенные годы история сада Монплезира детально не изучалась, и о кардинальной реставрации его вопроса даже не ставилось. Зачем? Сад жил своей полнокровной жизнью, привлекая тенью своих старых лип, нежным журчаньем фонтанов, красивыми цветами в цветниках, рисунки которых повторялись из года в год не по чертежам, а «по натуре», незаметно, понемногу изменяясь. Но какое это тогда имело значение? Сад в целом был красив, уютен и как бы концентрировал в себе особое очарование старинных садов. Его лирическую тишину порой нарушали лишь взрывы смеха тех, кто попадал под струи «водяных забав» — скамеек и аллеи «с брызганьем», расположенных справа и слева от входа в сад. Всех интересовало, как и отчего они действуют. Может быть, надо наступить на этот камешек? Или сесть на скамейку поглубже? И спорили об этом до тех пор, пока из куста не выглядывало добродушное лицо садовника, приводив-

шего в действие нехитрый механизм этих фонтанов по своему усмотрению.

Сад этот был одним из любимейших уголков Нижнего парка. Его любили таким, каким он стал со временем. И то, что было о нем известно, как казалось тогда, было совершенно достаточно и для путеводителей и для хорошей экскурсии.

Известно было, что сад был создан одновременно с дворцом, основная его планировка сохранилась в первоначальном виде, фонтаны его все, кроме центрального, — четыре «Клеша» относятся к петровским временам, а центральный был неудачно изменен в XIX веке, переименован в «Корону» и очень обеднен водяными струями и красотой. Вот и все. Но это оказалось далеко не достаточным, когда встал вопрос о полном воссоздании сада Монплезира. А когда и почему он встал, этот вопрос? Встал в недавнее время, потому что этот сад сейчас умирает и он, давно потерявший свой первоначальный вид, теряет и свое сегодняшнее очарование. Его можно и нужно воскрешать и именно в первоначальном виде, тем более, что дворец Монплезир также сохранил свой первоначальный вид.

Развитие русских регулярных садов тесно связано с путешествиями Петра I за границу. Во всех европейских странах XVII — начала XVIII века преобладал в создании садов регулярный (архитектурный) стиль. В разных странах он имел свои особенности, но основной их принцип повсюду сохранялся — это теснейшая связь сада с архитектурой. Связанный композиционно со зданием дворца, регулярный сад являлся как бы продолжением его под открытым небом. Точная, геометрически-правильная

планировка, крытые аллеи-коридоры, трельяжные беседки, увитые зеленью, — кабинеты и салоны, площадки с подстриженными зелеными стенами — залы, цветники — многоцветные ковры, скульптура и фонтаны — украшения зеленого дворца. Но были ли такие сады абсолютной новостью при Петре I? Во всех европейских странах с середины XVII века превалировал в устройстве садов регулярный стиль, в каждой стране имевший свои особенности. Ведь роль каждого регулярного сада состояла не только в том, чтобы подчеркнуть архитектуру дворца, слиться с ней в единое целое, но и создать единство архитектуры и окружающей природы. Именно поэтому воплощения этого стиля были повсюду неповторимы и разнообразны. (Кстати, неразрывную связь Нижнего парка — регулярного в планировке — с морем мы и сейчас живо ощущаем.)

И в России XVII века, еще до поездок Петра I за границу, появились элементы регулярной планировки садов.

В обстоятельном труде Т. Б. Дубяго «Русские регулярные сады и парки» собран и проанализирован ряд сохранившихся чертежей подмосковных садов XVII века. В планах Круглого огорода, Просянского сада, Сада потешных палат, который отличается четкостью плана, чьи центральные участки решены в виде партеров и кустарниковых куртин, есть уже подлинная регулярность.

А еще более убедительным свидетельством тому, что регулярные сады в России были уже известны в середине XVII века, является хранящаяся в настоящее время в Государственной Третьяковской галерее икона «Богоматерь вертоград заключенный»

(писал Никита Павловец, середина XVII века), где изображение Богоматери дано на фоне партера геометрически-правильной планировки, с розанами в вазонах на фигурной ограде, с подстриженными кустами и тюльпанами на цветнике.

Русские регулярные сады петровского времени были подготовлены своими подмосковными предшественниками, но имели приобретенное своеобразие.

Петр I придавал большое значение созданию новых и новых садов, очень интересовался их устройством, вплоть до деталей, в его библиотеке было собрано немало книг по садовому искусству, на разных языках, специально заказанных им альбомов с планами и чертежами особенно понравившихся ему садов. (Все они сохраняются сейчас в фонде «Петровской галереи», в Отделении рукописей и редких книг библиотеки Академии наук в Ленинграде.) В 1718 году в Петербурге была издана специальная «Садовая книга», она называется «Куншты садов». Там собраны гравюры с изображениями различных садовых сооружений — беседок, трельяжей, ваз, рисунков партеров, фонтанов, трельяжных решеток и цветников. В это издание, видимо, вошло все, что считалось наиболее подходящим в условиях Петербурга из распространенного в Европе «убора садов». Петр I сам дал основную наметку планировки Петергофа в целом. Но особое внимание он уделял Монплезиру, где буквально все, вплоть до деталей, делалось по его указаниям и чертежам: партер, разделенный на четыре части; по сторонам сада — кудрявые линии (их долго пришлось расшифровывать, сравнивая с более поздними планами монплезирского ансамбля); крытые аллеи — «крытые дороги» —

вот то, что было предложено в первоначальных набросках Петра I. Откровенно говоря, мы, искусствоведы, прочли их не сразу. Только тогда, когда были подобраны все исторические планы Монплезирского сада, да еще найдено описание этого сада, сделанное французским послом Кампредоном в 1723 году, стало ясно, что подразумевал в этих первоначальных набросках Петр I под кудрявыми линиями. Это были крытые аллеи.

А вот о трельяжных решетках, которые обрамляли аллеи, хочется сказать подробнее. Они играли очень большую роль в облике сада. В них деревья, прикрепленные и согнутые в верхушках, составляли сплошной зеленый коридор. Для этого привозились липы с «необсеченными верхами», выращивались в питомниках деревья с согнутыми заранее верхушками. Такие аллеи были буквально во всех петровских садах.

В Монплезирском саду были устроены «двойные берсо», то есть две двойные аллеи. О них упоминает французский посол Кампредон в своих записках[1], подчеркивая, что одна из них была открыта с одной стороны.

В «крытые дороги» липы высаживались в чередовании с другими деревьями. Петр I лично давал указания, как это сделать. О Монплезирском саде есть конкретное указание: «По сторонам Монплезира толстые липы и клены посажены. Одна линия липы, а в прогон клен». Полукрытые аллеи, видимо, засаживались только липами. «В Монплезирском

---

[1] См.: Донесения французского посла Кампредона королю Франции.— В кн.: Русского Исторического общества. Т. 49, с. 370, Спб., 1885.

саду по обеим сторонам «полугалдарей» обсажено липовыми деревьями на девяносто сажен, при них штамбовых 78».

Имеются даже точные указания о размерах деревьев, которые выписывались для садов. «Большие — до 7-ми сажень высоты и толще человеческой головы» и специальные, для шпалер шли вышиной семи-осьми фут, толщиною в 3—4 дюйма и сравнительно тонкие (как писал Петр I. — *М.Т.*) «в толстую оглоблю».

К счастью, о саде Монплезира, о первоначальном его облике во всех деталях, о последующих его изменениях сохранились подробные сведения. Чертежи, планы, документы, которые удалось выявить в архивах, а также записки современников в сопоставлении полностью раскрывают историю сада.

О первоначальном замысле рассказывают наброски Петра I. Их сохранилось четыре (два — в «Книге от строений», в ЦГАДА, два — в Отделе рисунков Государственного Эрмитажа). Это беглые карандашные рисунки, выполненные на небрежно оторванных листках бумаги, — видимо, указания архитектору для подробной разработки проекта. Несмотря на их эскизность, главное там уже намечено и, судя по позднейшим планам, было разработано в деталях и осуществлено.

При восстановлении регулярных садов особое значение имеет точное исторически грамотное воссоздание их утраченных декоративных элементов. Среди них важное место занимают беседки, трельяжи, крытые аллеи — все, для чего необходимы деревянные сооружения. В этой области в Петродворце есть уже некоторый удачный опыт.

Нас сейчас радуют трельяжи и «крытые аллеи» в Верхнем саду Петродворца, которые при восстановленной основной, регулярной планировке возвратили всему ансамблю характер его исторического облика. Для Монплезирского сада ничего не нужно «сочинять». Деревянные основы крытых аллей часто портились, их приходилось восстанавливать и, на наше счастье, сохранились рабочие чертежи архитектора И. Бланка — 1738 года и архитектора Н. Алексеева — 60-х годов XVIII века, где четко показана конструкция берсо (крытой аллеи), закрытого с обеих сторон, с согнутыми в виде арки сводами и поперечными брусьями, связывающими эти своды.

На втором чертеже (Алексеева) достаточно детально показаны деревянная арочная основа ограждения и, видимо, внутренней, открытой с одной стороны аллеи. Явно, что там стволы деревьев были заключены в своеобразные трельяжные футляры, и только верхушки их, одинаково шарообразно подстриженные, оставались свободными. Кстати, в этих планах Алексеева впервые точно указывается протяжение этих «крытых дорог» — их «погонных внутри 95 сажен». Деревянные основы этих аллей часто ломались, их приходилось неоднократно возобновлять.

Судя по планам, крытые аллеи в саду Монплезира окончательно перестали существовать в 1880-х годах.

И, наконец, о цветниках.

В восстановлении старинных садов, а в Монплезире в особенности, это самая сложная задача, но от правильного ее решения, от возрождения цвет-

ников во всем их первоначальном своеобразии зависит художественная целостность не только сада, но и всего ансамбля Монплезира. В регулярных садах, где все было композиционно взаимосвязано и продумано до мельчайших деталей, цветники играли очень большую роль. Они были многоцветными коврами, широко раскинутыми перед фасадом дворца, между плотной однотонной зеленью крытых аллей, оживляя их своей яркостью, подчеркивая хрустальную игру фонтанных струй. Такими же были и цветники Монплезирского сада.

Партер, разделенный на четыре цветника с фонтанами «Клеши» и центральным фонтаном «Сноп»,— единая композиция. Он расположен непосредственно перед дворцом и неразрывно с ним связан. Сейчас мы не можем это полностью воспринять в натуре, так как цветники затенены старыми, умирающими деревьями, вдобавок загораживающими часть фасада дворца. (Эти деревья были посажены здесь уже в XIX веке, на случайных местах, прямо среди цветников, когда первоначальная композиция сада уже не принималась во внимание). Да и сами цветники, хоть и постоянно засаженные красивыми цветами, далеки от своего первоначального облика. Даже сами их рисунки уже не воспринимаются как единое целое. А ведь именно рисункам цветников уделялось особое внимание в регулярных садах. Крупнейшие архитекторы, художники, мастера тех времен занимались ими, создавая их сложными и изысканно красивыми.

Просматривая сохранившиеся планы уже исчезнувших садов, альбомы, многочисленные «садовые» книги, собранные Петром I, нельзя не заметить ог-

ромного разнообразия этих рисунков и вместе с тем их общих черт. Все они более или менее сложны, и большинство их выполнено в причудливо изогнутых, прихотливо сплетающихся линиях, типичных для стиля барокко. Такие цветники контрастировали со строго геометрическими планировками регулярных садов, обогащая их своим ярким разнообразием. Но далеко не только цветами достигалась их изысканная красота.

Из описаний и архивных документов стало известно, что разнообразнейшие цветы в цветниках дополнялись различными декоративными материалами. Промежутки между рядами цветов, а иногда и отдельные части рисунка выполнялись цветным песком, мелко битым стеклом и мраморной крошкой. И больше уже не удивляли в сохранившихся заявках садовников петровского времени постоянные требования то «песку красного, белого, желтого», то «толченого» стекла красного и зеленого, то «ракушек морских», которые ящиками привозились на кораблях из-за границы.

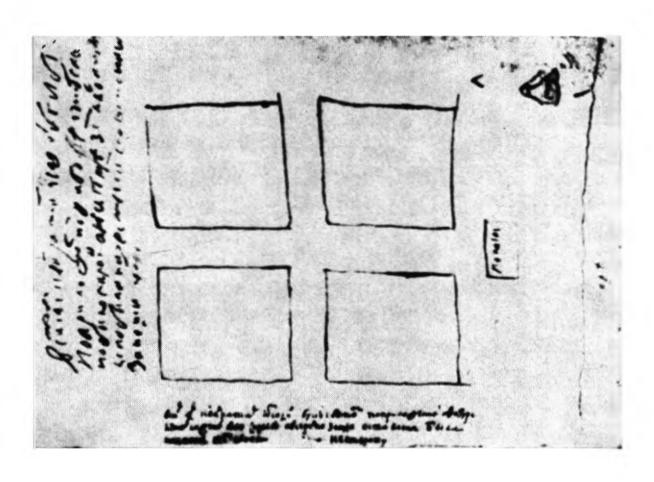
Документы рассказывали, что раковинами обычно обводились контуры цветников, а иногда для этой же цели употреблялись цветные керамические плитки. Весь цветник обязательно обсаживался низко стриженным зеленым бордюром, порой еще окаймлялся и полосой газона. Помимо цветов, посаженных в грунт, обязательным украшением были здесь и оранжерейные растения в керамических вазонах. Чаще всего для этого употреблялись расставленные по цветнику померанцевые и лимонные деревца, фигурно подстриженные: кубом, шаром, пирамидой, а иногда и «петухом» или «шампиньоном». И именно

только в сочетаниях всех этих, казалось бы, разнородных, но дополняющих и подчеркивающих друг друга декоративных элементов цветники становились драгоценным украшением сада, теми великолепными прекрасными коврами, которые вносили в «зеленый дворец» ощущение и атмосферу праздника. Это было подлинное, высокое декоративное искусство, изысканное и сложное, характерное для своего времени, имеющее, как и каждое искусство, свои принципы, свои приемы и, конечно, свои секреты. Оно являлось новым в России тех времен (в старых московских садах, даже при регулярных планировках, цветники содержали только цветы), но было прекрасно освоено и даже обогащено самобытными чертами. А сейчас — это забытое искусство. Забытое давно и так прочно, что пока еще нигде не приходилось видеть старинные цветники, воссозданные во всех необходимых элементах, во всем их разнообразии. Даже в прославленных старинных садах Европы (Версаль, Сан-Суси) и в очаровательных Малых садах Чехословакии и ГДР, где прекрасно содержатся подстриженные аллеи и трельяжи, цветники в лучшем случае повторяют старые рисунки, но выполнены они лишь цветами. Вдобавок цветы там без особого выбора, современные, подчас случайные, а порой и такие, каких просто не было в употреблении в те времена. Примеров полного и точного художественно-исторического воссоздания старинных цветников мы не знаем. А значит, все нужно начинать сначала. Это забытое искусство надо воскресить, разгадав его загадки, открыв секреты, а их, оказывается, немало, несмотря на видимое обилие материалов, которые удалось разыскать.

Вот, например, один из кардинальных вопросов: а как в цветнике чередовались цветы с декоративными материалами? Ведь во всех альбомах и книгах даны только основные рисунки, а нужны рабочие чертежи, где было бы точно показано, в каких сочетаниях они выполнялись. Поиски были долгими, но наконец, после пересмотра многих и многих «садовых книг» увенчались успехом. Среди них оказалась одна, которая детально разрешила этот вопрос. Она была издана в 1651 году в Стокгольме на двух языках — шведском и немецком. Автор ее — придворный садовник шведской королевы Кристины Андре Молле. Возможно, ее привез в Россию архитектор Михаил Земцов, который ездил в Швецию по поручению Петра I, так как она явно относится к петровской коллекции книг о садах.

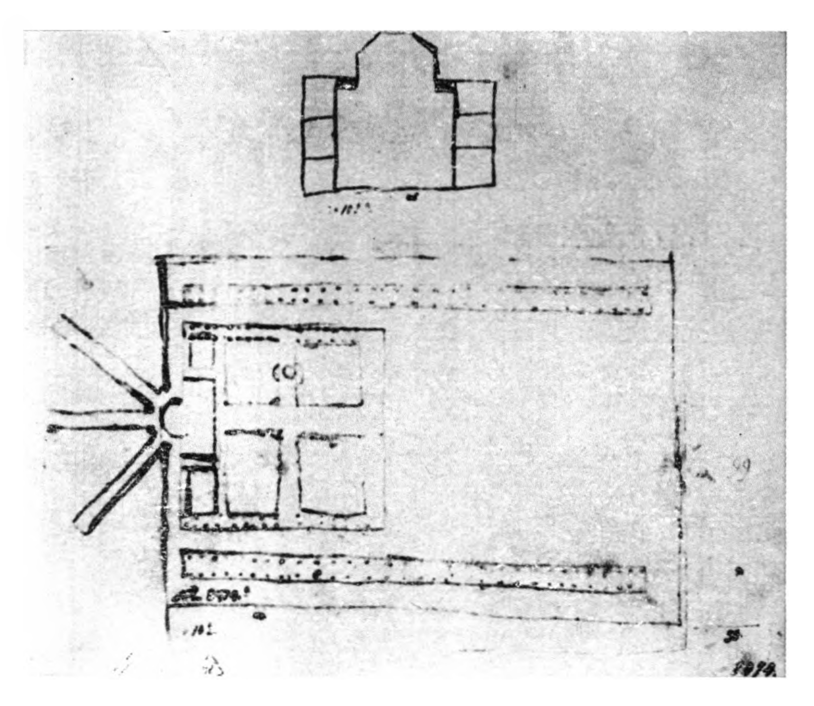
В этой книге сами рисунки партеров и цветников не представляли для нас интереса. Они чрезмерно «предметны» (изображения корон, орлов, сложных аллегорий) и тяжеловесны по формам. Но сами чертежи очень подробны. Собственно, это и есть те рабочие чертежи, детально показывающие распределение декоративных материалов в рисунке цветника и даже во многих вариантах. Этого нам и не хватало при освоении забытого искусства устройства цветников.

Теперь, после расследования общих данных, можно и нужно было обратиться уже непосредственно к монплезирскому материалу. Первым известным нам конкретным документом о цветниках Монплезира является собственноручный набросок Петра I — один из тех, о которых уже упоминалось. На нем не показаны фонтаны, само здание обозначено



Набросок планировки ансамбля Монплезира, выполненный Петром I.

лишь прямоугольником, но четко намечен партер, разделенный на четыре части. А на полях — надпись рукой Петра I: «В сих четырех квадратах иссадить бужбомом по приложенной фигуре, и чтоб сажено было с краев, а в середине земля оставлена на цветы...» Есть и свидетельство, что это указание было выполнено, — донесение петергофского садовника Гарнихфельда весною 1716 года: «В Монплези четыре квадратные штуки давно готовы и бужбоум хорошо приниматца. У квадрата в колено глубиною навозом и глиною и черноземом исправлено и песок глубоко вывезен». Что цветники эти были осуществлены, видно и из многих последующих документов. В частности, в подробном описании Петергофской деревни от 1724 года упоминаются в саду Монплезира цветники, в них — четыре фонтана.



Набросок планировки ансамбля Монплезира, выполненный Петром I.

Этим цветникам сразу был дан определенный рисунок. Это видно уже из первого указания Петра I: «Иссадить бужбом по приложенной фигуре», то есть выполнить окаймление цветника, определяющее его форму.

В нашем случае, конечно, можно было бы проектировать рисунок цветника по самым ранним из сохранившихся планов Монплезирского сада, но очень хотелось найти первоисточник, то есть самую «фи-

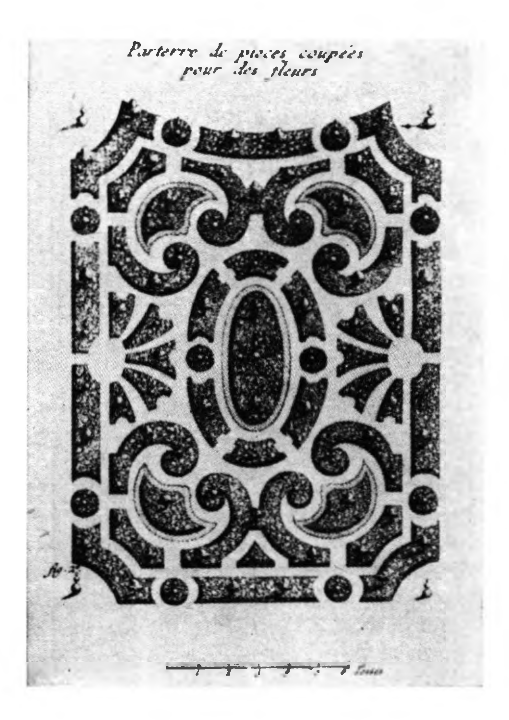
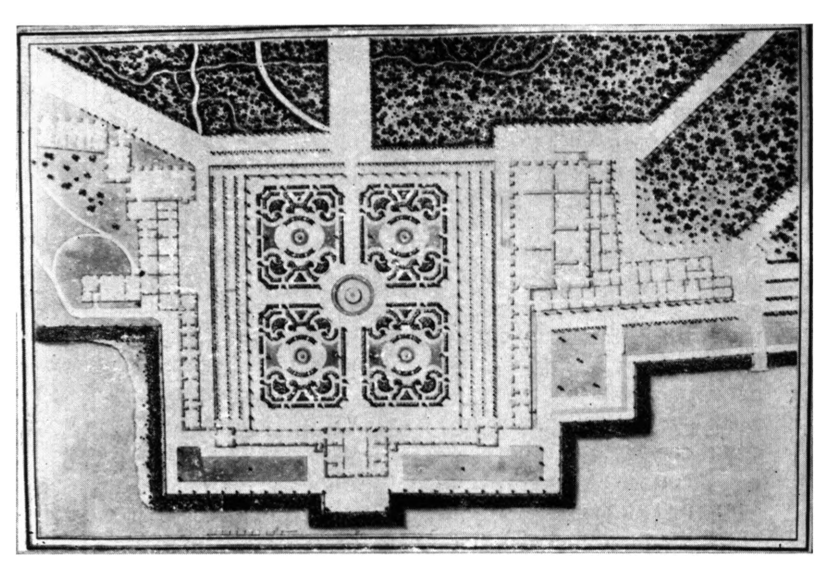


Рисунок партера, выбранный Петром I
из чертежей Леблона для партеров Монплезирского сада

гуру», которая была выбрана Петром I из множества имевшихся у него под рукой садовых рисунков. Это удалось, и помог этому случай. Мы с архитектором А. Э. Гессеном, обладающим удивительной зрительной памятью, просматривали в Эрмитаже рисунки цветников в альбоме «Куншты садов» и остановились на одном рисунке. «А не напоминает ли



План сада Монплезира. 1720-е гг.

это монплезирские цветники?» У нас не было под руками ни одного старого монплезирского плана, но «на память» А. Э. Гессена сходство было очень большим. И почти сразу же выявилось подтверждение. Уже в Москве в Центральном государственном архиве древних актов довелось вновь пересматривать все ту же неисчерпаемую «Книгу от строений». И через несколько листов после известного быстрого чертежа Петра I с упоминанием о «приложенной фигуре» нашелся этот же гравированный лист, причем уже явно бывший в употреблении, — несколько захватанный, порядком запачканный; на этом листе — два рисунка цветников. Один из них — явно мон-

плезирский — с подписью «pour les fleures», то есть для цветов, цветочный, а второй с подписью «Broderie», то есть «сухой партер», состоящий главным образом из декоративных материалов. Позже удалось выяснить, откуда взялся этот гравированный листок. Оказалось, что это таблица VI из книги Леблона — Д'Аржанвиля «Теория и практика садов». Известно, что некоторые гравюры из этого издания были предварительно отпечатаны отдельно. Одна из них, видимо, и была выбрана Петром I. Характерно, что он предпочел рисунок цветника с цветами — то есть не отошел от традиции старинных русских садов, где цветы играли огромную роль.

Здесь следует напомнить о том, что в начале XVIII века в Европе были распространены два основных типа цветников. Один из них, где цветам и растениям отводилась второстепенная роль, носит название «бродери» (то есть вышивка). Главным там были декоративные материалы, которые составляли вместе с зеленым газоном сложный, прихотливый по линиям рисунок. Но и в таком цветнике растения и цветы, помещенные в керамиковых вазонах, обязательно дополняли композицию, и без них такой цветник переставал быть произведением искусства. Кроме того, и в таких цветниках обязательно присутствовала обсадка стриженой зеленью, по основным линиям рисунка. Ею же порой подчеркивался и внутренний рисунок, выполненный декоративными материалами.

Второй тип цветников — где основную роль играли цветы, составлявшие рисунок вместе с участками зеленого газона и линиями декоративных материалов. Но оранжерейные растения в вазонах и кад-

ках все равно обязательно участвовали в общей композиции. Архивные материалы, которые были подняты при подготовке данных к восстановлению Летнего сада в Ленинграде и сада Монплезира в Петергофе — то есть самых первых и характернейших садов петровского времени, показали, что в русских регулярных садах 1-й четверти XVIII века цветники были действительно цветочными, то есть такими, где цветам отводилась ведущая роль.

Нашлось много документов, свидетельствующих о таком количестве корней цветов, луковиц и семян для Летнего сада и Петергофа, привезенных из-за границы и из Москвы, что даже предположить устройство цветников «бродери» с малым количеством растений в этих садах просто невозможно. Что же до Монплезира, то «цветочный» характер его цветников не оставляет сомнений.

Какие же это были цветы?

Как компоновать различные цветы в одном цветнике, знали в России уже в XVII веке. Об этом рассказывают аннотации к плану сада Потешных палат в Измайлове. Там детально перечислен состав растений к каждому из квадратов, указанных на плане цветников. Они там названы «Садами». Например: «Сад всякой тимьян, вокруг цветки тюльпаны», «Сад розмалинный, а кругом цветы», «Сад разных трав» и т. п.

Состав же цветов сада Монплезира имеется в документах XVIII века [1].

Мучительно трудно было разбирать документы

[1] «Работы в Монплезирском саду обсадить цветными луковицами тюльпанами, нарцизами и простыми белыми яцен-

петровского времени о цветах и растениях. Приходилось при помощи старинных ботанических словарей «разгадывать» искаженные латинские названия, «привыкать» к петровскому написанию отдельных любимых им видов цветов. Но в этом открывалась как бы особая область жизни того времени — скрупулезная забота о разнообразии растений, бережное к ним отношение.

Это широкое разнообразие многолетних цветов и декоративно подстриженных деревьев свидетельствует о богатстве убранства цветников. Оно, видимо, сохранялось долгое время, гораздо дольше, чем крытые аллеи. Своеобразие этих небольших подстриженных деревьев в саду Монплезира — уже тенистом, приобретающем романтические черты — можно ощутить на картине С. Щедрина «Сад Монплезира». Здесь это две пирамиды у входа, заканчивающиеся наверху шарами.

При воссоздании цветников Монплезира нельзя упускать эту деталь убранства сада, но, думается, что

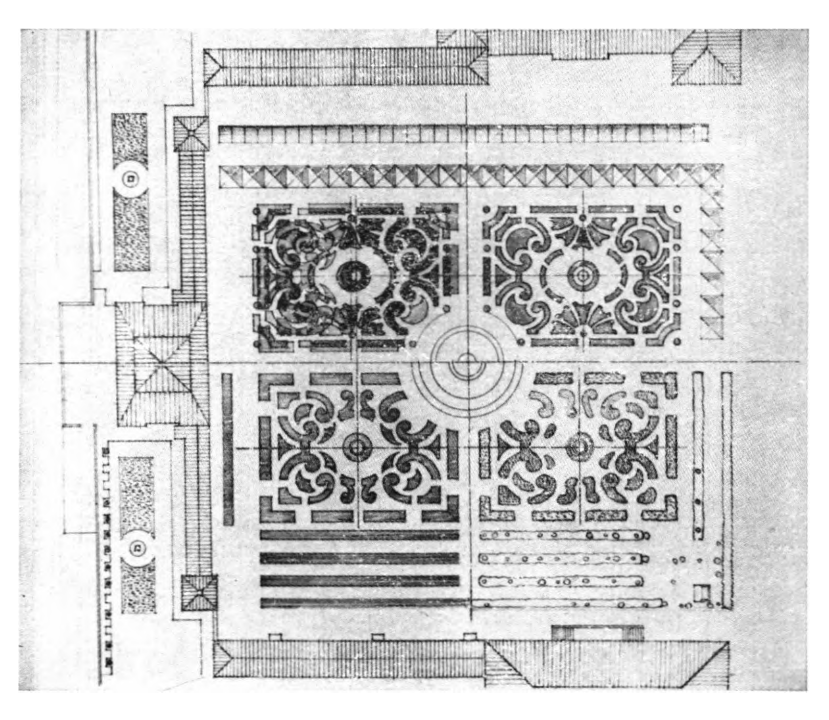
тами (гиацинтами. — *М. Т.*), лелей шестьдесят девять и красного мартагону посажено тридцать пять кустов [...] Розину профинцы (розы провансальской) сорок кустов. Розину белого одинакова 6 кустов, пеонов двойных, красных тридцать два куста, Фрактионели пятнадцать кустов, прияса Ангустифолиум — 6 кустов, Прияса Майер — 4 куста, Лихнис (горицвета. — *М. Т.*), ерзутика — 45 кустов, Балдареян двадцать два куста, Канда Попустрис — два куста, Урикула урзи — два куста. Около четырех рабат обсажено с двух сторон бужбомом длиною на одиннадцать сажень. В этом же списке указаны и деревца, включенные в композицию цветников: на работах таксисовых деревьев пирамидами 32, таковых же баляс 4 дерева, Бужбомовых «шампиньонов» тридцать шесть деревьев. Бужбомовых дерев петухами — два. Яблоневых дерев французским маниром шестнадцать. Кедровых деревьев — четыре».

нельзя упустить и еще одну существенную деталь — эксперименты по замене растений, плохо приживающихся в нашем климате, которые успешно проводились уже в петровское время. «Бужбомовые» (самшит) и «таксисовые» (бук) деревца, так же как и низкие «бужбомовые» обсадки цветников, требовали постоянного возобновления. И, кажется, самые большие страдания и заботы садовников тех времен были связаны именно с этим бужбомом.

Эти сведения говорят об особом внимании к душистым растениям и травам, и, видимо, эта уже устоявшаяся традиция получила свое развитие в петровских садах. Известно, что Петр I требовал посадки душистых трав «ближе к дорожкам» или «около дома». Среди них упоминаются мята, базилик, тимьян и другие. И цветы предпочтительно душистые: лилии, пионы, розы. Но как же выглядели эти цветы? И это один из главных вопросов, потому что от декоративных особенностей цветов зависела специфика красоты цветников, и мы не должны об этом забывать.

Можно было бы немало привести примеров, как изменились цветы за два с лишним столетия благодаря селекционной работе цветоводов. Вот два-три примера. С нашей стороны было бы неправильным засаживать полиантовыми или чайными розами петровские цветники. Конечно, далеко недостаточно знать названия цветов тех лет и радоваться, находя среди них хорошо знакомые ноготки, маргаритки, лилии и розы. Ведь цветы имеют свою историю и видоизменяются со временем, их изменяют люди, работая с ними, находя и выделяя в них новую красоту, и не будет преувеличением сказать, что очень многие из

известных нам цветов могут приобретать разные характеры, даже разные стилевые особенности. Обратимся, например, к розе. Старинные розы совсем не похожи на розы наших дней. Мы уже привыкли к заостренным бутонам, к изящно удлиненным цветам чайных роз. Но такие розы появились лишь в XIX веке и теперь еще совершенствуются цветоводами, создающими все новые их сорта. А роза центифолия (столепестная), которая была лучшим украшением цветников XVII—XVIII веков, имела чуть сплюснутый бутон, а цветок очень крупный — широкий и пышный. Сейчас этих роз нет в наших садах, но по старинным натюрмортам и росписи саксонского и севрского фарфора мы можем судить об их особой красоте. Именно об этих розах писал в своих коротких записках садовникам Петр I, требуя заказать за границей «розы разных фарбов» (то есть цветов). И пусть, может быть, сегодня мы сочли бы их несколько вычурными, слишком пышными, они ведь отвечали вкусу своего времени — эпохе барокко. И без них нельзя по-настоящему воссоздать старинные цветники. Цветоводы знают, что эти розы еще не утрачены, что их щедрое великолепие и особый томный и сладкий аромат еще живут в некоторых сортах, которые теперь редки и почти не употребляются в садах наших дней (например, роза «Поль Нейрон», сохранившая все эти черты). Они могли бы быть воскрешены для старинных цветников и подчеркнули бы их своеобразие. Приведенный пример с розой — только один, а их немало. Но многие сорта цветов и не изменились. Например, ирисы, мартагон (лилии), да и другие многолетние. О том, как выглядели цветы тех времен, рассказывают ботани-



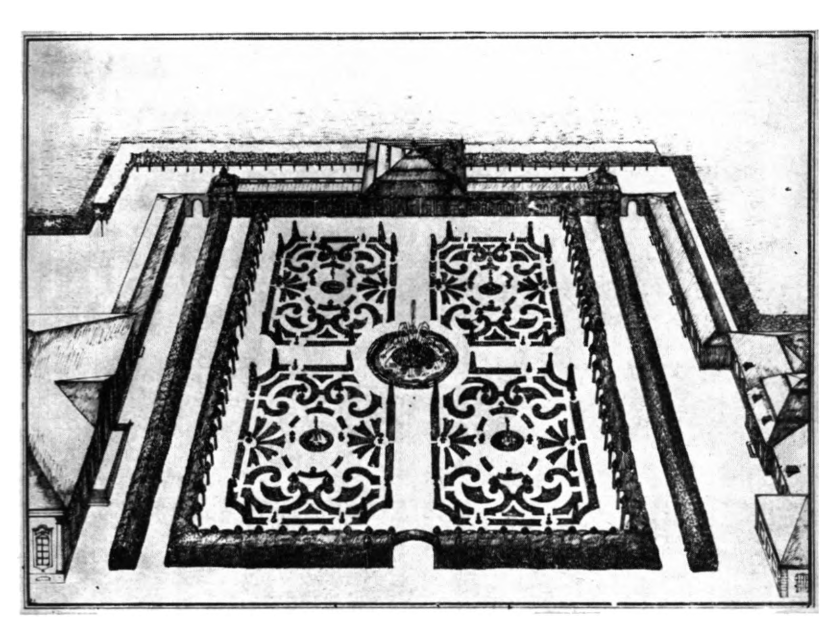
Совмещенный план для восстановления планировки сада Монплезира. Архитектор А. Э. Гессен.

ческие книги и среди них — замечательный альбом немецкой художницы Сибиллы Мериан, который был куплен Петром I.

Выяснение всех деталей цветочного убранства цветников петровского времени в исследованиях заняло немало времени и усилий, но думается, что это работа, выполненная недаром. С изменением своего

внешнего облика цветы приобретали и иные декоративные качества. А в старинных цветниках все было строго предусмотрено. Конечно, может возникнуть вопрос: а нужно ли уж так скрупулезно подходить к воссозданию цветников и, может быть, достаточно воссоздать их рисунок в любом материале? Но ведь старинный цветник — памятник декоративного искусства, отвечающий вкусам своего времени, и точность в использовании материалов определит его характер.

Каждый цветник был задуман и выполнен в определенном сочетании форм, фактуры, цвета и разнородных материалов. Все вместе взятое должно было создавать определенный декоративный эффект и определенное эстетическое воздействие. Конечно, впереди еще большая совместная работа цветоводов, ботаников и искусствоведов. Такие работы до сих пор нигде не производились. Но при реставрации часто приходится что-либо воскрешать в первый раз. Пусть же и цветники Монплезирского сада своей уникальностью еще подчеркнут и дополнят историко-художественную достоверность единственного в своем роде ансамбля Монплезира. Возможности к этому есть. Рисунок цветника жив не только в планах XVIII—XIX веков, но даже сейчас в натуре, пусть упрощенный, обедненный, он все же еще живет. Правда, со временем сгладились углы, упростился рисунок, но в принципе он все тот же. Эта удивительно прочная преемственность заслуживает особого внимания. Все вокруг изменилось во времени и во вкусах, но традиционная незыблемость цветников петровских садов жила. И это нельзя упускать из вида, восстанавливая цветники сада Монплезира. А старинных планов удалось найти около тридцати.



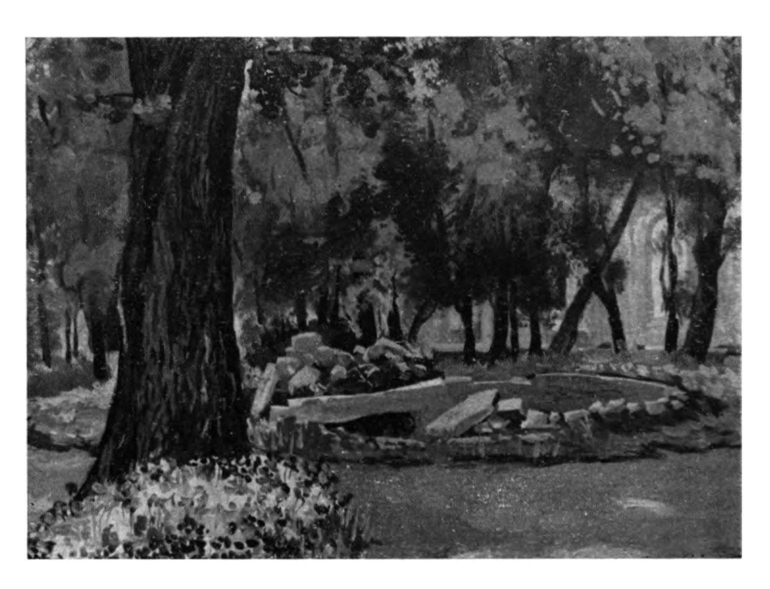
Эскиз проекта реставрации сада Монплезира. Архитектор Г. К. Старицына.

Казалось бы, в послевоенные дни о каких цветниках могла идти речь, когда вся территория сада была исковеркана, изуродована войной? Да и не было у нас тогда никаких чертежей, когда цветники первый раз восстанавливали, была лишь память и любовь нашего садовника к тому, что было. Так и возродились впервые после войны цветники Монплезира в незабудках и анютиных глазках в рисунке, стертом годами. А теперь их можно воссоздать точнее, такими точно, какими они давно не были. Для этого есть все материалы. И рисунок, и многие дру-

гие сведения. Вот в них и надо разобраться. Обнаруженный сейчас основной рисунок был включен в совмещенный план цветника. То есть приведенные к одному масштабу рисунки были совмещены с имеющимся в натуре. И это совмещение показало, что на протяжении веков в основе сохранялся старый рисунок, тот самый, который в 1715 или 1716 году был задан Петром I и затем повторялся во всех найденных чертежах XVIII—XIX веков.

Теперь мы можем его уточнить по рисунку и восстановить, но прежде нужно решить вопрос о цветах. И это вопрос немалой важности. Список цветов,

Ю. Н. Тулин. Сад Монплезира с разрушенным фонтаном летом 1945 года. Гуашь. 1945.



употреблявшихся в Монплезирском саду, имеется в архиве. По Монплезирскому саду есть совершенно конкретные сведения, правда, относящиеся к концу XVIII века, но нет причин предполагать, что эти посадки были другими в петровское время. Монплезир и сад после смерти Петра I стали мемориальными, и в саду многое подсаживалось и сохранялось по уже сложившейся традиции. Архивные данные, поднятые при подготовке материалов для восстановления Монплезирского сада, показали, что этот сад может и должен быть восстановлен в первоначальном виде. Сейчас уже все материалы к проекту под-

Монплезир и сад с восстановленным фонтаном.



готовлены — подобраны все исторические планы, изучено состояние сада в натуре; хочется думать, что эта работа будет осуществлена. Проект выполняется молодым архитектором Г. К. Старицыной (Ленпроект. Мастерская № 9), и она очень увлечена этой задачей.

Есть надежда, что в тщательно исторически и художественно-точно восстановленном маленьком саду Монплезира воскреснет образец русского садового искусства давних дней во всей своей подлинности.

IX. ОСОБЫЙ ДАР

Люди бывают преданы своему делу и талантливы по-разному. Говоря о музейных работниках, нельзя не заметить, что среди них почти нет «случайных» людей. Они обычно все глубоко преданы своему делу и даже редко имеют какое-либо «хобби» — в нем им нет надобности: профессия и «хобби» у них почти всегда совпадают. Среди музейщиков редки коллекционеры. Музей всегда «свой», и незачем дома что-то собирать, если есть «свой» музей, который хочется сделать богаче и выразительней. Больше двадцати лет мне приходилось быть среди музейных работников и с какими же замечательными людьми мне доводилось встречаться и работать!

Да, таланты у них были разные, знания тоже разные и по объему, и по глубине. Приходилось встречаться с большими специалистами узкого профиля. То есть человек на вопрос или просьбу определить какое-либо произведение искусства мог ответить: «Это мой материал, моя страна, но не мое время», а другой — «Это моя страна и мое время, но не мой материал» и т. д. Каждый из этих специалистов был нужен и очень ценен, так как в пределах «своей страны, своего времени и своего материала» он знал, изучил, ощущал все до мельчайшей детали

и мог определить произведение искусства с величайшей точностью как в датах, так и в принадлежности тому или иному месту и мастеру. Это очень ценно. Для этого нужны большие знания, большая практика, выработанное чувство угадывания почерка того или иного художника.

В среде музейных работников встречаются и талантливые экспозиционеры. Устроить красивую и впечатляющую выставку из разнохарактерного материала, суметь сочетать в ней воедино живопись, фарфор, бронзу, мебель, документы — не легкое дело.

Мне особенно вспоминаются два замечательных экспозиционера — Елена Николаевна Элькин и давнишний сотрудник музея города Пушкина Вера Владимировна Лемус.

Выставки Элькин — сотрудника Музея города — всегда были особенно четкими и выразительными, в них каждая вещь «играла» в максимальную свою силу. Ну а о Вере Владимировне Лемус говорили, что если ей дать всего несколько гравюр и еще с десяток произведений декоративно-прикладного искусства, то она сделает красивую, содержательную, запоминающуюся выставку, да и экскурсию проведет по ней такую, которая будет слушаться с великим вниманием,— настолько будет интересна, обогатит любого посетителя, запомнится и заставит его и в дальнейшем интересоваться этой областью искусства.

Но встречаются, хоть и не часто, среди музейщиков особые таланты — некий особый дар, порой вызывающий изумление. Это люди, которые «с ходу», по первому впечатлению и, казалось бы, не очень тщательному осмотру могут определить время и про-

исхождение произведения искусства, а зачастую и имя мастера любой страны, любого времени, любого вида искусства. Это — особый дар. Таких специалистов в области атрибуции музейщики между собой называют «вещеведами». Для того, чтобы им быть, недостаточно только приобретенных знаний, которые всегда все-таки ограничены. Здесь нужно идеальное сочетание беспримерной зрительной памяти с памятью фактологической, почерпнутой из глубокого изучения истории и теории искусства, особенностей стилей и индивидуальных почерков мастеров. Видимо, никакими лекциями и семинарами в вузах этот дар не дается, а может быть только выявлен и развит, если к этому есть какие-то особые данные, особые способности человека. И проявляются они не только при приобретении теоретических знаний, но и при ежедневном общении с произведениями искусства. Прикасаться к ним, держать их в руках, поворачивать, замечать и запоминать раз навсегда все подробности и детали, пусть самые мелкие, и суметь вызвать в памяти все это, когда нужно.
Думается, этот дар в какой-то мере аналогичен тому «абсолютному слуху», который есть у очень немногих музыкантов и который нельзя развить, если его нет от природы. Иначе говоря, это действительно особый дар, который проявляется и совершенствуется с годами, с практикой.

Идеального обладателя этого дара, объединенного с колоссальной, небывалой эрудицией, мне довелось встретить в лице Эрнеста Конрадовича Кверфельда. Он был непревзойденным знатоком декоративно-прикладного искусства любой страны, любого времени. Многогранность его была необъятной. Док-

тор искусствоведческих наук, он работал в Эрмитаже в отделе Востока. Но знал с исчерпывающей полнотой и русское, и западноевропейское прикладное искусство. Прекрасной его чертой была готовность поделиться своими знаниями, передать их. В годы Великой Отечественной войны он выполнил две фундаментальные работы: «История стилей» и «История мебели». Он дожил до Победы, ушел от нас в 1949 году. Тем, кто общался с ним, он будет памятен всю жизнь.

Нам всем, «пригородникам», также необычайно повезло, что мы часто имели дело с замечательным специалистом, сотрудником Русского отдела Эрмитажа Татьяной Михайловной Соколовой. В далеких 30-х годах наше поколение училось у нее не только водить экскурсии по дворцам, но понимать и любить замечательные произведения искусства, как тогда казалось, неотторжимые от этих дворцов. Татьяны Михайловны также уже нет с нами. Но ее голос, низкого тона, убедительно звучит в памяти каждого из нас, и живо ощущение того, как многим мы ей обязаны.

Позже говорили, что нам, «пригородникам», еще раз повезло: в нашей среде работал Анатолий Михайлович Кучумов — человек удивительного дарования и настоящей, живой любви к произведениям искусства. О нем можно сказать, что вся его жизнь связана с нашими пригородными дворцами-музеями. Научный сотрудник дворцов в г. Пушкине, он мне помнится с 1935 года. Все мы, «пригородники», были хорошо знакомы друг с другом и связаны общими для экскурсоводов занятиями, которые тогда проводились очень основательно и требовали от нас на-

стоящей, большой работы не только по методическим разработкам экскурсий, но и по изучению искусства XVIII—XIX веков.

Кучумов, тогда еще очень молодой, белокурый, розовый, поражал нас необычайной своей памятью. Каждый из нас хорошо и конкретно знал «свой» дворец, а остальные тоже знали, но не столь подробно. Он же знал все дворцы так, что, работая в городе Пушкине, мог детально рассказать, какие предметы, какого происхождения стоят, например, в каждой комнате громадного и тогда особенно насыщенного антикварными вещами Гатчинского дворца. Со временем Анатолий Михайлович углублял свои знания, развивался в полную силу его удивительный дар.

Им был проведен высококвалифицированный выбор вещей для эвакуации из пушкинских дворцов-музеев. Дальше — ему как директору хранилища была доверена эвакуация в тыл — в Новосибирск — и сохранение там наиболее ценной части музейного имущества дворцов. Несмотря на все трудности военного времени, которые неизбежно сказывались и в тылу, он сумел и там прекрасно наладить хранение. Картины, мебель, фарфор, ткани — все вернулось домой, в Ленинград, не только в целости, но и в прекрасном состоянии. Привозили их обратно сотрудники Кучумова, среди которых особую роль сыграли В. В. Лемус и Г. Д. Нетунахина.

Во время его возвращения в Ленинград в 1944 году он особенно всех нас изумил, так как, заведуя сектором музеев в Управлении по делам искусств, успевал помогать буквально всем пригородам в предварительном комплектовании будущего внутреннего убранства дворцов, еще находившихся в руинах. Тог-

да мы особенно оценили его необычайные знания: ведь он мог наизусть, полузакрыв глаза, перечислить предметы внутреннего убранства любой комнаты любого из наших дворцов и сказать, что сохранилось, а чему следует искать замену.

Вместе с нами он ходил по еще неразобранным залам, советуя: «А не разобрать ли поскорей вот этот завал? Кажется, здесь виднеются куски люстры из Синей гостиной — ведь ее не успели вывезти, так как не удалось снять...».

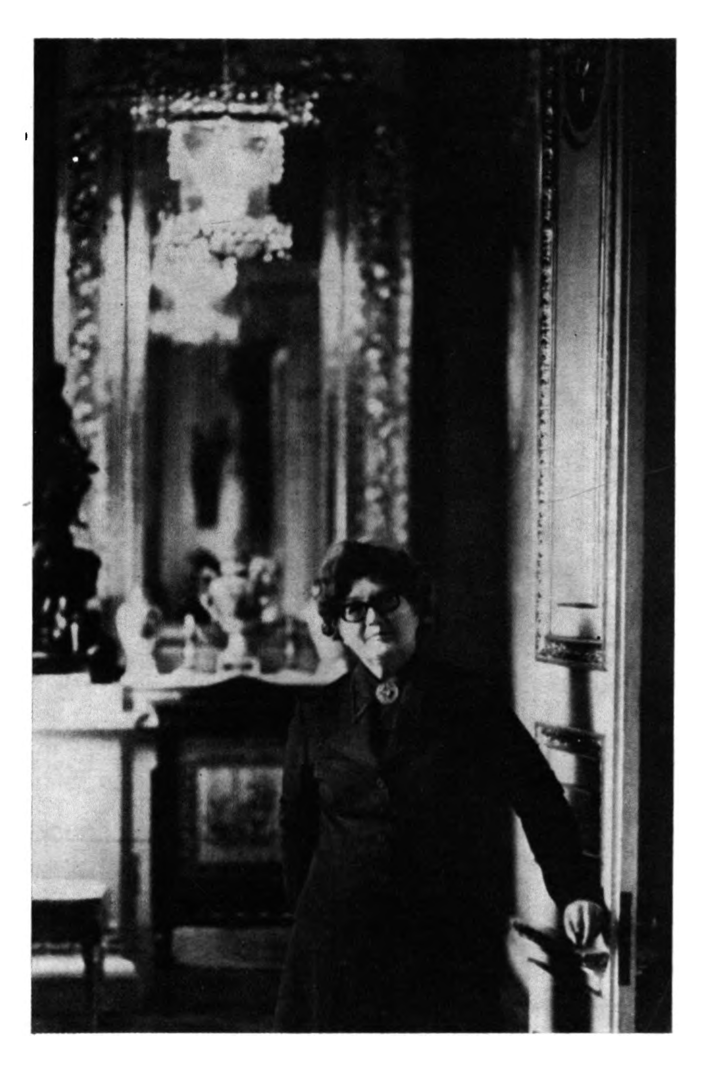
Помню, как однажды мы с ним в ужасающих руинах пожарища в Екатерининском корпусе Монплезира искали статую Екатерины II работы самого Шубина. Она когда-то стояла в первом зале этого небольшого, но очень насыщенного произведениями искусства и целостного по облику дворца. В этом зале, так же как и во всех помещениях Екатерининского корпуса, крыша и потолок, прогоревшие, разрушенные, образовали сплошные завалы в каждой комнате. Кучумов заметил часть пьедестала скульптуры в завале. Мы вдвоем осторожно разобрали завал. Наконец, освобожденная от завала, перед нами лежала мраморная скульптура, казалось, просто скинутая с пьедестала. Но увы, радость наша была недолгой. К ней нельзя было прикоснуться. Перегорелый мрамор рассыпался в прах от легчайшего прикосновения, и никакое «закрепление» не могло бы его сохранить. Скульптура погибла безвозвратно. Это было нашим общим горем в те тяжелые минуты.

Анатолий Михайлович видел и знал, как мы все заняты своими руинами, как мало у нас еще людей. Он сам, часто один, осматривал, обыскивал все окрестные деревни около пригородов, делая там немало

находок. Этот его постоянный поиск выработал и еще обострил его наблюдательность, уменье видеть, подмечать, — то есть совершенно особые профессиональные качества. И наряду с этим его отличали способность и готовность к любым условиям, любым неудобствам, которые приходилось переносить во время этих поисков. Мы уже были ко всему привычны, и тем не менее он нас порой просто поражал.

Особенно помнится, как в один из июньских дней 1944 года он пришел пешком из Ораниенбаума в еще далеко не вполне разминированный петергофский парк. Мы с ним двинулись по Приморской аллее, вернее, по противотанковому завалу, в который она была превращена фашистами. Шли осторожно, как нас учили саперы. И вдруг Анатолий Михайлович остановился, вглядываясь в какую-то землянку. «Вы знаете, по-моему там стоит гамбсовский стул», — сказал он. «А не зайти ли нам в этот «Ахтунг Минен»?» Сказано это было очень галантно, так, как, например, приглашение зайти в гостиную или танцевальный зал. В этом был весь Кучумов: главное — спасти вещи, а об опасности ему и не думалось. Оставалось посмеяться и пообещать, что завтра мы зайдем туда обязательно, но вместе с сапером, так как там явно противопехотное минное поле. . .

Мы с Анатолием Михайловичем вспоминали этот эпизод несколько лет тому назад в изысканно-прекрасных и насыщенных великолепными вещами залах Павловского дворца, где он был главным хранителем и где для него каждый предмет имел свою историю, а многие из них заняли свое место во дворце благодаря его собственной неутомимой собирательской деятельности. Кучумов отдает должное точ-



А. И. Зеленова в Павловском дворце. Фотография 1977 г.

ному, обдуманному и любовному подбору произведений искусства Павловского дворца-музея для эвакуации, проведенной А. И. Зеленовой.

Казалось бы, не так уж много предметов мебели удалось эвакуировать — всего полтораста. Но это главные, «узловые» вещи в интерьерах, которые дополнены доделками, то есть по образцу одного стула от гарнитура воссозданы недостающие, а помимо доделок были и розыски предметов, ранее принадлежавших Павловску, и выявление точных аналогий взамен утраченного. В результате мебельное убранство Павловского дворца пополнилось более чем на 600 предметов. И в этом очень большая заслуга Кучумова с его неутомимой энергией, с его талантливо и целеустремленно направленной деятельностью.

Руководствуясь описаниями в старых инвентарных книгах, которые издавна велись во всех дворцах, когда они были еще только дворцами, а не музеями, он искал и находил аналогичные утраченным, а иногда и действительно когда-то принадлежавшие дворцу предметы. Они отыскивались в фондах различных музеев, а порой и в учреждениях, размещенных в старинных особняках, сохранивших часть своего прежнего убранства.

Дом учителя — бывший Юсуповский дворец, Дом писателя имени В. В. Маяковского — особняк Шереметева, да и многие другие, благодаря острому, безошибочному глазу Кучумова и его вежливой, но непреклонной настойчивости, уступали ему. Немалую роль играло и его особое уменье горячо убеждать — ведь немногие «хозяева» легко расставались со «своим» уже привычным имуществом.

Очень помог Государственный Эрмитаж своими

фондами. Кучумов там выявил ряд предметов, первоначально принадлежащих пригородным дворцам. Ведь в царское время отдельные пригородные интерьеры переделывались, часто в ущерб их первоначальной художественной целостности, пополнялись новыми, «модными» вещами, а старые отправлялись в другие дворцы или в дворцовые фонды, наиболее ценную часть которых уже в наше время наследовал Эрмитаж.

Например, Угловая гостиная — сейчас один из целостнейших и изящнейших интерьеров Павловского дворца, где со скрупулезной точностью восстановлена первоначальная отделка стен К. Росси,—была полностью воссоздана в первозданном облике благодаря Кучумову. Этой гостиной принадлежал уникальный гарнитур мебели из волнистой березы, выполненный также по рисункам Росси. В более поздние времена и отделка, и обстановка этой гостиной были мало удачно изменены. При восстановлении дворца Кучумов разыскал этот гарнитур в фондах Эрмитажа. По документам и описаниям точно восстановил его подлинность и первоначальную принадлежность. Им же разысканы были рисунки тканей Росси, аналогичные первоначальной обивке кабинета, а по ним и сама обивка. Так полностью возвращен к жизни один из интереснейших и ценнейших интерьеров Павловского дворца.

Но не только о Павловском дворце заботился Кучумов. Ведь если у каждого из нас был «свой» дворец, то у него, где бы он ни работал, они были все «своими». И сейчас нет ни одного пригородного музея, где не было бы произведений искусства, найденных или спасенных Кучумовым.

Особенно много было им возвращено вещей в 1944—1945 годах в результате розысков на пути отступления фашистских войск, в Эстонии, а потом и в Германии. Тогда он работал, как настоящий разведчик. В Эстонию он ездил буквально по свежим следам фашистов. Таллин еще не был освобожден, и основная деятельность Кучумова проходила в городах Выру и Тарту. Он ездил туда вместе с архитектором отдела культуры Ленгорсовета Всеволодом Глебовичем Веселовским, которого также нельзя не вспомнить, говоря о тех временах.

Веселовский пришел в отдел с фронта после тяжелого ранения и хоть недолго у нас проработал — с 1944 по 1945 год — во многом очень нам всем помог и оставил по себе добрую память (сейчас В. Г. Веселовский заслуженный архитектор Таджикской ССР, лауреат Государственной премии).

Был он хорошим и активным спутником и в удивительной кучумовской эстонской эпопее оценил его «особый дар» и всячески ему помогал в самых сложных обстоятельствах. А обстоятельства в Выру были действительно сложными, Кучумов и Веселовский приехали в Выру всего через три дня после освобождения города от фашистов. Многие из них бежали спешно, как говорится, без оглядки, не успев доесть обед, уже стоявший на столе, и, видимо, не успев вывезти значительную часть накраденного имущества. Но город был сильно разрушен, и невдалеке от него еще шли бои. Кучумов и Веселовский обходили один за другим наспех брошенные, а порой и полуразрушенные дома. И вот в этой обстановке многое удалось найти, причем некоторые из этих находок были очень ценными.

Веселовский рассказывал, как на одной из улиц Выру Кучумов заметил в окне сохранившегося двухэтажного дома часть спинки золоченого резного кресла и по этой небольшой видимой части сразу опознал одно из гатчинских кресел, а второе кресло из этого же гарнитура обнаружил в столовой, под поваром, чистившим картошку.

В этой же столовой, в кабинете директора им были моментально опознаны гатчинские великолепные шкафы красного дерева и старинные китайские фарфоровые вазы из Екатерининского дворца в Пушкине, спрятанные в укромном углу под лестницей. Но в те дни, в той обстановке мало было найти вещи, надо было еще суметь организовать их вывоз.

Отъезд Кучумова и Веселовского с найденным музейным имуществом в Выру достоин приключенческого рассказа.

Нелегко было спасенные вещи запаковать и перевезти на вокзал. Но и это было сделано. Добыт и вагон для перевоза их в Ленинград. Оставалась одна ночь до поезда на разрушенном вокзале. Вещи были составлены все вместе на перроне, и их не хотелось оставлять без надзора, а сторожить их могли только они сами — Кучумов и Веселовский. Весенняя ночь была холодной, вдобавок здания вокзала практически не существовало. Пришла мысль: спрятаться хотя бы от холодного ветра в гатчинских шкафах. Веселовский пытался закрыться в одном шкафу, но дверца его сама раскрывалась, и Веселовский попросил Кучумова запереть его на ключ снаружи, что тот и сделал, а сам отправился уточнить час подачи вагона. В это время началась сильная бомбежка, очень близкая. Веселовский ее не только слышал, но и ви-

дел вспышки взрывов, так как сидел в застекленном шкафу. Собственно, можно было бы, разбив стекло, выйти из шкафа, поискать какое-либо укрытие, но Веселовский бить стекло пожалел. Были они ведь чудом целы, старинные и прекрасного качества. Положившись на судьбу, он дождался Кучумова, который так же прехладнокровно, спасаясь не от бомбежки, а от ветра, залез в другой шкаф. Так и провели они эту далеко не безопасную для них ночь, охраняя спасенные вещи.

Где бы ни бывал Кучумов — в Выру, Тарту, Пыльве, Эльве и, наконец, уже в Кенигсберге (ныне Калининград), — он везде находил раскраденное фашистами дворцовое имущество и привозил его.

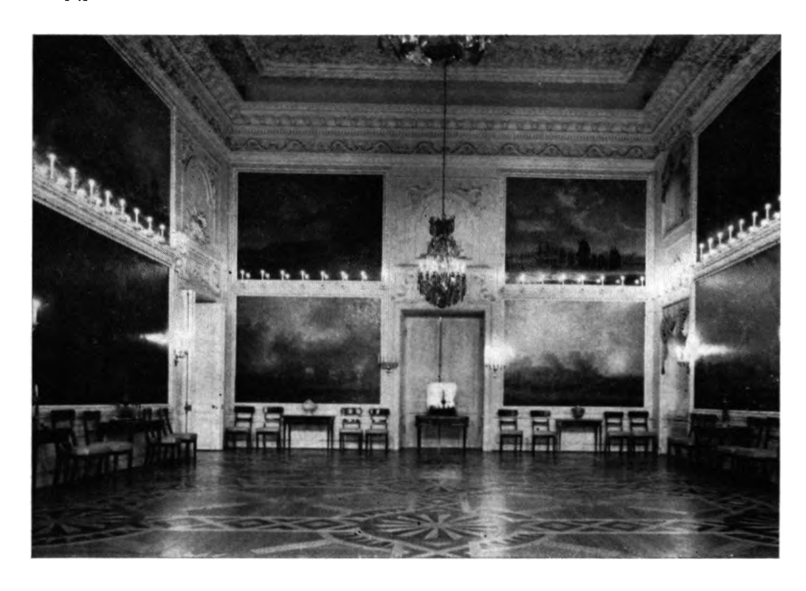
Помню, где-то в Риге он нашел живопись Нэффа и прекрасной работы лампады из петергофской Капеллы в парке Александрия. А в Берлине, куда он ездил с С. В. Трончинским, в складах около элеваторов Восточной гавани нашел стулья и целые пластины ценнейших наборных паркетов из Екатерининского дворца, опознав их по едва видным из-под какого-то мусора частям.

Приходилось спрашивать Кучумова, как он по фрагменту может узнать предмет, как, взглянув на то или иное произведение искусства, сразу его определяет. Успевает ли он так быстро анализировать его? Кучумов отвечал: «Нет, я почему-то сразу вижу, что это так, а анализирую уже потом». Про него сейчас говорят, что даже по фотографии он может определить вещь и вдобавок безошибочно отличить даже хороший «новодел» от подлинника. И это правда. Иначе как особым даром такую способность назвать нельзя, а его удивительную деятельность трудно пе-

реоценить. В какой-то мере Кучумов обобщил свои знания в книгах «Павловск. Дворец и парк» и «Убранство русского жилого интерьера XIX века». Уже уйдя на пенсию с должности главного хранителя Павловского дворца и будучи тяжело болен, он написал фундаментальный труд «Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея». И еще — никогда и никому не отказывает в консультации и совете. А к его консультациям уже давно прибегают не только наши, но и крупнейшие музеи Европы, например, такие, как Версаль и Британский музей.

Время идет, дворцы восстанавливаются, в приго-

Восстановленный Чесменский зал Большого петергофского дворца.



родные музеи приходят новые и новые сотрудники. Большинство и не видело довоенных дворцов. Они принимают и любят дворцы-музеи такими, какими увидели, какими они становятся в процессе восстановления. Среди этих послевоенных музейщиков уже есть и свои «ветераны». Вот, например, в Петродворце Илья Михайлович Гуревич, теперь заместитель директора по научной части, уже проработал там более четверти века, будучи и свидетелем и участником возрождения дворцов. Появились в пригородах и новые талантливые исследователи и экспозиционеры.

Но особенно хочется отметить, что «особый дар», замечательный дар вещеведа уже существует и у сотрудников восстановленных дворцов. Здесь, в первую очередь, следует сказать о Вадиме Валентиновиче Знаменове — с 1977 года директоре дворцов-музеев и парков Петродворца. Перед этим, с 1965 года, он работал здесь же главным хранителем и уже стал известен в музейной среде своим удивительным уменьем находить и добиваться пополнения «своих» фондов замечательными произведениями искусства всех видов — от живописи и мебели до тканей и изделий из цветного камня и бронзы. А это было так необходимо для жестоко пострадавшей, во многом утраченной обстановки дворцов!

Уже говорилось, что Петергоф за время Великой Отечественной войны потерял больше, чем какой-либо другой пригород, и меньше всего удавалось находить именно принадлежавшие ему предметы. Причина — пожар Большого дворца в первые же дни оккупации и запрет фашистов тушить этот пожар.

Вот только самые общие цифры утрат.

Дворцы Петергофа до войны имели на музейном

учете более 30 тысяч ценнейших произведений искусства. Утрачено более 16 тысяч и только 250 предметов из них удалось найти и вернуть (данные эти сохранились у А. М. Кучумова).

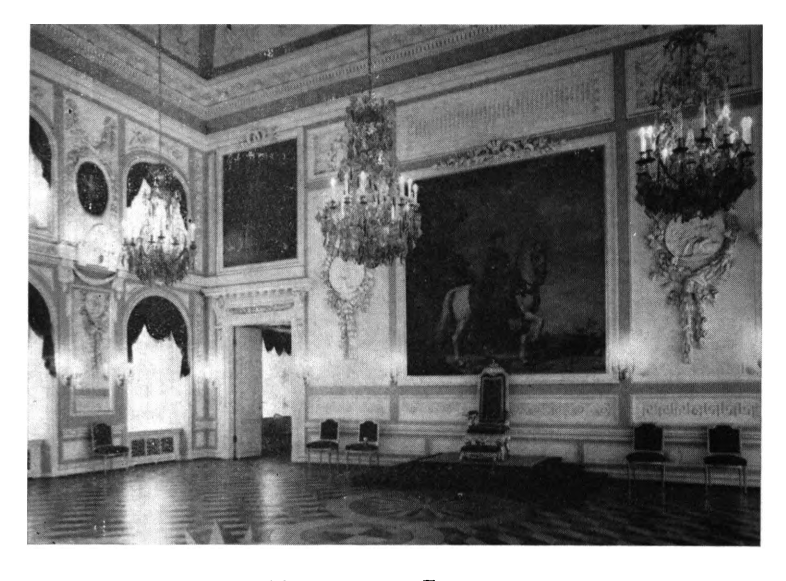
Сейчас, за время работы Знаменова в Петродворце, его музейные фонды обогатились почти на 10 тысяч предметов, и все это первоклассные, достойные дворцов произведения искусства.

Для нас, когда-то очень хорошо знавших дворцы, в восстановленных залах на каждом шагу новости, неожиданности, и почти каждая новая вещь уже имеет свою историю. Многое может рассказать Знаменов о том, как он сам и его сотрудники, которым он успел передать свое стремление к постоянному собирательству, нашли, выявили, получили ту или иную вещь.

Нужно сказать, что, конечно, розыски Знаменова проходят в совершенно иной обстановке и ситуациях, чем розыски Кучумова в военные и послевоенные времена. Ему приходится иметь дело с фондами ленинградских и иногородних музеев, с комиссионными магазинами, с частными коллекционерами. Но сами розыски, да и уменье добиться нужной вещи — почти всегда непростое дело, требующее и подлинной собирательской страсти, и больших знаний, и острого глаза, и способности убеждать. И этими качествами вполне владеет Знаменов.

Вот один из примеров возврата интересного произведения искусства, издавна принадлежащего Большому петергофскому дворцу, в значительной степени определяющего целостность интерьера, из которого он был изъят еще в царское время.

Тронный зал Большого петергофского дворца был заново отделан еще в 70-х годах XVIII века ар-



Восстановленный Тронный зал Большого петергофского дворца.

хитектором Ю. Фельтеном. Первоначальная его, растреллиевская отделка, золоченая, пышная, динамичная, уступила место строгой белой лепке, изображающей «вещи славы» — военные доспехи, а галерея парадных царских портретов подчеркивала особо важное, официальное значение этого зала.

На торцовой стене, за троном, помещался портрет Екатерины II в Преображенском мундире, верхом на лошади — своего рода напоминание о произведенном ею при помощи гвардейских войск дворцовом перевороте 1762 года, в результате которого был свергнут ее муж, Петр III, а она заняла его место. Портрет был написан прекрасным художни-

ком, датчанином В. Эриксеном, чьи произведения отличались более реалистическими чертами, чем обычные парадные портреты тех лет. Этот портрет был специально написан для Тронного зала и по стилю гармонировал со всей его отделкой. В XIX веке этот портрет был заменен огромным французским гобеленом, вытканным на Парижской гобеленовой мануфактуре по картине художника Штейбена «Петр I спасает рыбаков во время бури на Ладожском озере», присланным Людовиком XVIII Александру I в виде дипломатического подарка.

Наше поколение музейных работников запомнило Тронный зал именно с этим гобеленом, хотя, откровенно говоря, он совсем не согласовывался с архитектурной отделкой зала. Когда зал восстанавливался, возникла идея розыска портрета. Знаменов рассказывает, что эту мысль подсказал ему Кучумов. Начались проверки старинных документов, из которых явствовало, что этот портрет был в XIX веке отправлен в московские дворцовые фонды. Знаменов искал его в Оружейной палате, во многих других местах и наконец обнаружил в Государственной Третьяковской галерее. Нужно было документально доказать его первоначальную принадлежность Тронному залу Большого петергофского дворца, что и было сделано. Портрет возвращен на то место, для которого он был создан, и сейчас мы видим восстановленный Тронный зал во всем его первоначальном художественно-целостном убранстве.

Собирательская страсть, высокие профессиональные знания помогли Знаменову найти, выявить, отвоевать ряд вещей, сейчас украшающих дворцы-музеи Петродворца. Вот этот стол петровского вре-

мени, стоящий теперь в Монплезире? «Ну, это сравнительно просто. Он был выявлен и получен из частной коллекции в разрушенном виде». А вот эти великолепные английские часы 90-х годов XVIII века, сейчас стоящие в Коронной комнате? «Да, это было несколько сложнее. Я заметил их в мастерской по ремонту часов на Кировском проспекте, мне позволили их осмотреть, показали, что они имеют музыкальный механизм, исполняющий каждый день одну из семи различных мелодий (по числу дней недели). На них была подпись Томаса Оре, одного из крупнейших часовых мастеров своего времени. Ока-

Восстановленная Коронная с часами 1890-х гг. в Большом петергофском дворце.

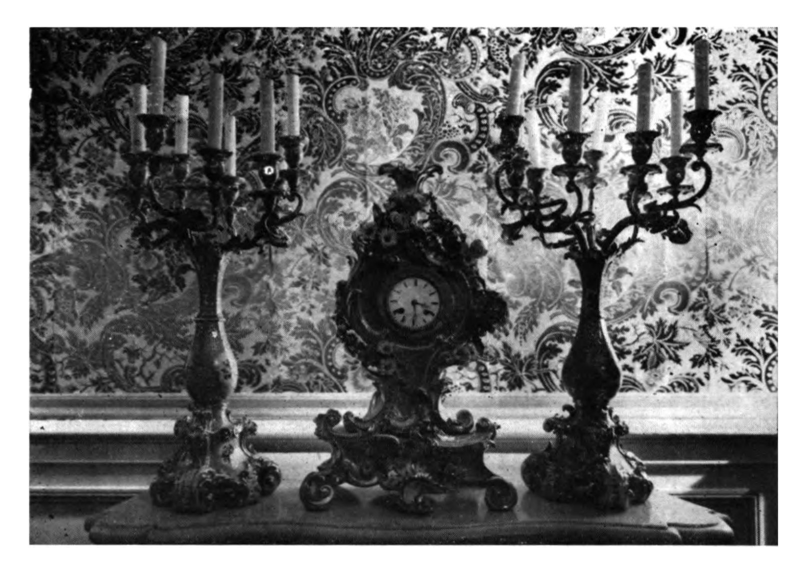




Голландский стол конца XVII в. в интерьере восстановленной Коричневой гостиной Большого петергофского дворца.

залось, что они принадлежат Областному суду, и за передачу их дворцу пришлось повоевать. И вот они нашли наконец свое место». Так рассказывает Знаменов. Многие вещи пришли из бесхозного имущества, и все эти случаи он сумел не пропустить.

С частными коллекционерами труднее: иногда отказываются продать, иногда обещают оставить завещание, но не успевают либо забывают это сделать. А иногда и удается что-то купить. Вот так были куплены чудесные бюро работы Генриха Гамбса и голландские столики конца XVII века у наследника архитектора И. В. Жолтовского, собиравшего ста-



Фарфоровые канделябры и часы середины XIX в. в Туалетной Большого петергофского дворца.

ринную мебель, и теперь они украшают Большой дворец. Или еще — в четвертой комнате запасной половины стоят два прекрасных шкафа черного дерева, украшенные бронзовыми рельефами тончайшей чеканки. Эти шкафы — подписные. Их выполнил один из крупнейших французских мастеров середины XIX века Фердинанд Барбедьенн. Шкафы Барбедьенна, аналогичные этим, автор выставлял на Всемирной выставке в Париже в 1855 году, и они там были отмечены в числе лучших произведений золотой медалью. Знаменов обнаружил эти замечательные шкафы в комиссионном магазине и сумел отвоевать их у любителей редкой мебели.

А бывал из-за вещей, обнаруженных случайно, и настоящий бой, как, например, из-за прекрасных бронзовых часов работы знаменитого мастера Томира. Подобные часы ранее были в Петергофе, но после Великой Отечественной войны их не удалось разыскать. Эти часы Знаменов «усмотрел» в Москве в кабинете директора московского ресторана «Москва». Как и откуда они туда попали, выяснить не удалось, да было и не до этого. Важно было их «отвоевать», так как «хозяин» наотрез отказался с этими часами расставаться. Но Знаменов не отступился. В «войну» были вовлечены два министерства — культуры и торговли — и, наконец, первое победило. Но не очень-то скорой была эта победа. Теперь эти великолепные часы в Большом петергофском дворце.

И много таких историй может рассказать Знаменов.

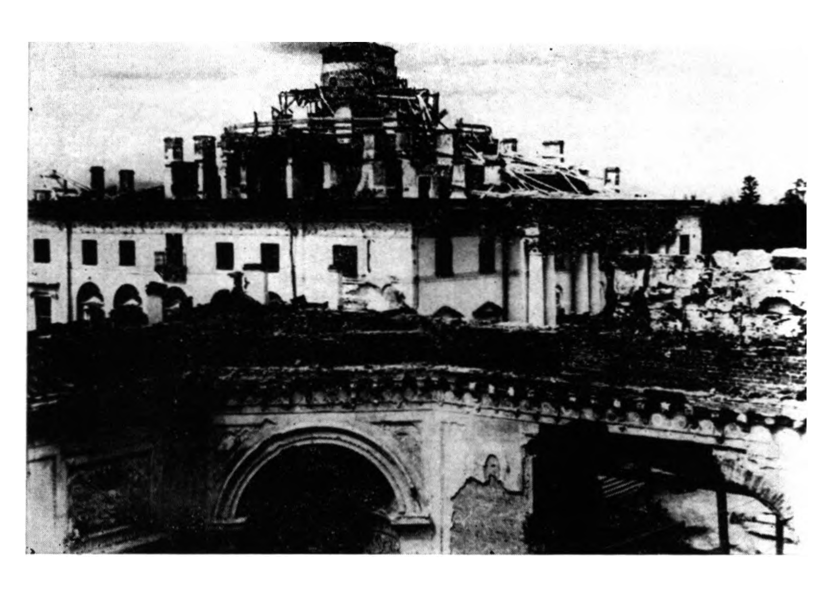
Насколько пополнились музейные фонды дворца, сейчас можно судить и по экспозиции Запасной половины, которая раньше даже и не была экспозицией.

А. М. Кучумов сказал по поводу Знаменова — «Петродворцу повезло». А зря он таких слов не стал бы произносить.

Знаменов называет среди своих учителей Т. М. Соколову и А. М. Кучумова; надо надеяться, что с годами и он сам подготовит себе смену, а ученики у него уже есть.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После Великой Отечественной войны прошло четыре десятилетия, эпопея воскрешения разрушенных фашистами знаменитых пригородов Ленинграда близится к концу. Первым полностью закончилось возрождение Павловского дворца. Все его пятьдесят залов были восстановлены уже к пятидесятилетию Великого Октября. И можно сказать, что Павловск создан вторично, так как и парк его уже не несет никаких следов разрушений — он снова зелен и прекрасен. Дворец же этот, первоначально казалось, был безнадежен. Ведь тогда, в первый приезд, 31 января 1944 года, даже для того, чтобы просто осмотреть руины, Анне Ивановне Зеленовой надо было пробираться по обугленным балкам, которые еще потрескивали, дотлевая... Руины эти были еще не остывшим пожарищем. Во всех частях дворца отсутствовали кровли, а разрушенные фасады его были неузнаваемы... Но Зеленова с ее знанием дворца до малейших деталей его отделок, с ее любовью к нему, с удивительными организаторскими способностями и подлинным талантом исследователя сумела доказать возможность восстановления этих руин, собрать коллектив замечательных специалистов и энтузиастов, и Павловский дворец встал из пепла и



Руины Павловского дворца. Фотография 1944 г.

праха во всей своей изысканной красоте.

Имена архитекторов Ф. Ф. Олейника, С. В. Поповой-Гунич, художника-реставратора А. В. Трескина, воссоздавшего утраченную живопись интерьеров дворца, скульптора Р. К. Таурита, который руководил всей реставрацией скульптуры и лепки дворца, научного сотрудника Н. И. Громовой, составившей подробнейшие исторические справки о помещениях дворца, о парковых павильонах, обеспечившие возможности максимально точного их воссоздания, — эти имена не может забыть Павловск.

В заново рожденном Павловском дворце убрано многое наносное, более позднее, искажающее перво-



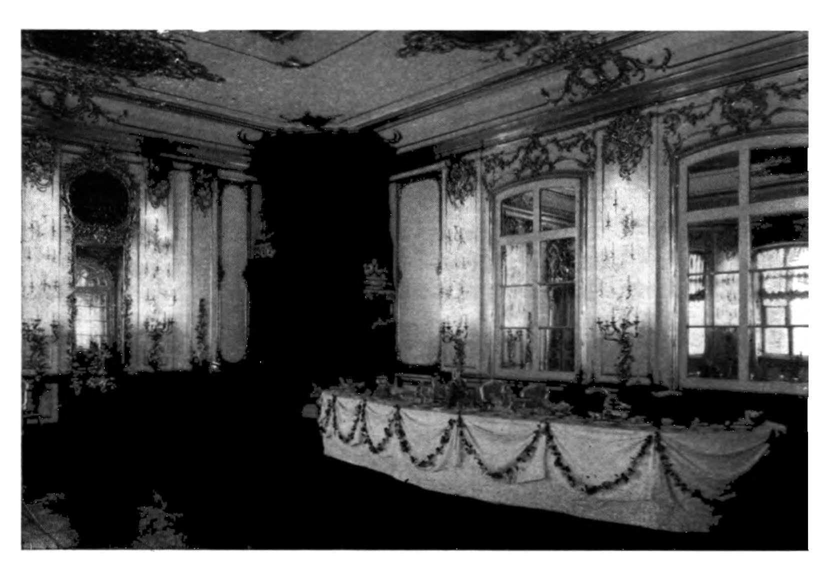
Восстановленный Греческий зал Павловского дворца.

начальные замыслы его великих создателей Камерона, Воронихина, Росси. Мало того, было принято и выполнено смелое решение в Тронном зале исполнить живописный плафон по сохранившемуся эскизу П. Гонзаго, созданному для этого зала, но не осуществленному в натуре. Осуществление этого замысла художника давних лет было труднейшей задачей, но ее прекрасно решил А. В. Трескин, и зал приобрел тот облик, который для него задумали В. Бренна и П. Гонзаго.

И это только один из многих примеров историко-художественной «чистоты», в которой возрожден Павловский дворец.

Восстановлены и старые традиции Павловска, связанные с музыкой. Бывший «курзал» не существует, но концерты старинной музыки в Греческом зале — одном из самых красивых залов дворца — возрождают эту традицию в изысканной форме и привлекают большое количество любителей, а праздники в Павловском парке далеко превосходят по содержанию и оформлению все, что бывало здесь в довоенные годы. И все, что сделано здесь как по волшебству, связано с именем директора Павловского дворца и парка с 1941 по 1978 год — именем Анны Ивановны Зеленовой, чья жизнь, чья любовь, чей талант были направлены к одной задаче — возродить

Восстановленная Кавалерская столовая Екатерининского дворца в г. Пушкине.



Павловск. Анна Ивановна ушла от нас недавно — в январе 1980 года, увидев уже завершенной, выполненной основную задачу своей поистине героической и глубокоталантливой деятельности. Павловск возродился. В этом чудесном возрождении ее роль трудно переоценить. И ее имя уже навсегда связано с Павловском.

Город Пушкин с его дворцами и павильонами восстанавливается под руководством архитектора А. А. Кедринского. Исторические справки и подбор материалов, необходимых для реставрации, были выполнены в основном Е. Л. Туровой, Е. С. Гладковой и Л. В. Еминой. Сейчас восстановлены пушкинские места, создан интереснейший музей в Лицее, восстановлены павильоны, в парке уже почти незаметны следы разрушений, близится к завершению восстановление Екатерининского дворца — замечательнейшего произведения Ф.-Б. Растрелли. И здесь при реставрации стремились освободить здание от позднейших переделок, искажающих первоначальные замыслы, вернуть к жизни утраченные детали, возвратить всему ансамблю художественную целостность.

Выполнение этой задачи потребовало большой и слаженной исследовательской работы музейщиков, научных сотрудников ряда учреждений Ленинграда и архитекторов. В результате фасады дворца восстановлены со всеми утраченными еще в XIX веке элементами убранства (например, скульптурные картуши на средней части здания, крыльцо дворцового фасада с балконом и полукруглой лестницей, уничтоженной еще в 60-х годах XIX века, и многое другое).

Реставрация интерьеров дворца близится к завершению. Уже восстановлен большой парадный зал — замечательное творение Растрелли. Входя в него сейчас, вспоминаешь, каким невероятным хаосом разрушенных перекрытий, упавших в зал, остатков золоченой резьбы, осколков разбитых зеркал был он когда-то. Сейчас зал восстановлен, и очень помогло то, что настенная резьба частично сохранилась, были образцы отдельных ее элементов. А в реставрации каждый подлинный фрагмент — неоценимый материал.

Уже давно стоит вопрос о янтарном кабинете. О нем уже много говорилось в печати. Пока все розыски его драгоценных янтарных панно, украденных фашистами, не привели к положительным результатам. Казалось, что о его воссоздании даже вопроса ставить нельзя. Но вот теперь группа ленинградских художников под руководством А. А. Кедринского со всей возможной скрупулезностью воссоздает утраченные янтарные панно. Результаты их работы — пока еще фрагменты декора — были показаны в 1978 году на выставке, посвященной реставрации, в Ленинградском выставочном зале. И этот труд убеждает, что даже такая, казалось бы, невыполнимая работа, может быть выполнена. Конечно, окончательное восстановление будет еще не так скоро, но само помещение янтарного кабинета уже подготовлено. Воссозданы его прекрасный паркет, нарядные резные обрамления дверей и плафон с его золоченой лепкой и живописью.

Остальные комнаты также вскоре уже будут восстановлены.

Недалеко до окончания работ и в Большом двор-



Восстановленная Официантская Екатерининского дворца в г. Пушкине.

це Петродворца. Начал работать над ним архитектор А. А. Оль, потом, с 1949 года, — архитекторы В. М. Савков и Е. В. Казанская. Основные исторические справки были выполнены Н. И. Архиповым и А. Н. Петровым. Вот уже несколько лет после кончины В. М. Савкова (он умер в 1978 году) Е. В. Казанская, при участии архитектора А. И. Вехвиляйнен, ведет Большой дворец. В первые послевоенные годы она, еще совсем молоденькой, участвовала в наших воскресниках, помогала разбирать завалы этого же Большого дворца, который тогда казался безнадежным. Вера Инбер после посещения Петергофа в своем дневнике записала: «Петер-



Восстановленный резной убор Статс-дамской Большого петергофского дворца. Слева — главный архитектор Большого дворца Е. В Казанская, справа — позолотчик П. П. Ушаков. Фотография 1979 г.

гофский дворец разрушен так, что никакими человеческими силами, кажется, уже не удастся воскресить его».

Однако эти силы нашлись, и воссоздание дворца почти закончено. Остался только Танцевальный зал Растрелли. Конечно, это сложнейшая работа, но... ведь уже воссозданы Аудиенц-зал и начато восстановление Парадной лестницы, тоже Растрелли. Воссоздание этих интерьеров буквально граничит с чудом. Ведь ни одного кусочка растреллиевской золоченой резьбы, украшавшей эти интерьеры, не могли мы найти в руинах Большого дворца, как ни искали,

так как малейшие кусочки представили бы огромную ценность. Но все, кроме скульптуры «Зима», украшавшей Парадную лестницу и сохранившейся в эвакуации, они сгорели. И, казалось, что именно растреллиевские залы не восстановимы. Все мы понимали: фотографии не очень точный материал — ведь по нему нельзя определить глубину резьбы в каждом элементе, а также смену различных приемов золочения, что, в основном, и создает характерный для Растрелли эффект динамики его отделок. Аналогий же найти нельзя, так как Растрелли никогда не повторялся, в каждом его произведении — новые рисунки, новые очертания, бесконечное разнообразие элементов орнамента.

И все же... При всем разнообразии форм сохранялись приемы. И все, что сохранилось от Растрелли, было тщательно изучено. Конечно, все участники этого труднейшего воссоздания утраченного порой завидовали «пушкинцам» — ведь у них сохранились подлинные детали отделки Большого растреллиевского зала... Завидовали, но не отступались и работали. Восстановление Картинного зала, Аудиенц-зала (или Статс-дамской) явилось началом возрождения самых нарядных и сложных интерьеров дворца — Парадной лестницы и Танцевального зала.

Здесь очень много зависело от всех участников — и архитектора, и скульпторов, и резчиков, и позолотчиков. Ведь по рисунку архитектора делаются для резьбы лепные модели в пластилине, затем они переводятся в гипс и уже после того режутся в дереве. И вот здесь уже играют особую роль крошечные «чуть-чуть», от которых очень многое зави-



Сохранившаяся скульптура Ф.-Б. Растрелли «Зима» на парадной лестнице Большого петергофского дворца. Слева — главный архитектор В. М. Савков. Фотография 1949 г.



Восстановленная роспись парадной лестницы Большого петергофского дворца. Художники Л. А. Любимов, В. А. Никифоров и В. Г. Корбан.

сит... И к этому еще нужно было особое искусство позолотчиков, которые, употребляя два способа позолоты, добивались особенной выразительности и динамики каждого орнамента. Все это удалось всем участникам этого удивительного труда (а их немало), объединенным прекрасным знанием, чутьем и проникновением в характер произведений прошлых веков, в творчество великого Растрелли. Сейчас вос-

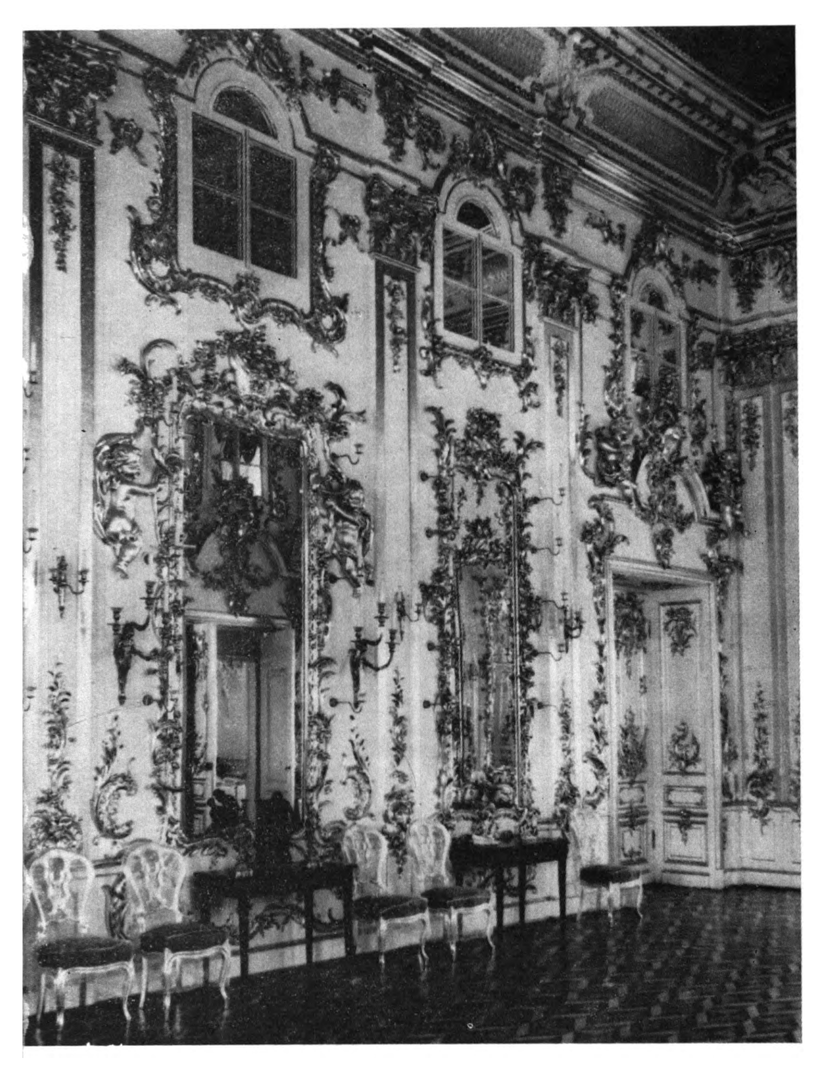
создается Парадная лестница. На очереди и Танцевальный зал, и нет уже никаких сомнений в том, что он будет воссоздан во всей своей первоначальной красоте.

Петродворец вновь шумен и многолюден. Великолепны его праздники, прекрасны фонтаны. Кроме Большого дворца, посетителей принимают музеи — Монплезир, Эрмитаж, Коттедж, Марли и Екатерининский корпус Монплезира.

Начато восстановление Гатчинского дворца — замечательного творения А. Ринальди. Он восстанавливается по проекту и под руководством архитектора М. М. Плотникова («Реставратор»). Главный хранитель дворца А. С. Елкина — воспитанница и ученица А. И. Зеленовой, человек энергичный, знающий, преданный делу — ведет сама и организует все необходимые научные изыскания. Скоро мы вступим в Гатчинский дворец-музей.

Восстановительных работ таких масштабов еще никогда и нигде не велось. Здесь обо всей этой небывалой эпопее рассказано очень бегло и, к сожалению, пока еще нигде не сказано подробнее. Только в отчетах архитекторов есть точные, но скупые, лаконичные сведения. Хочется надеяться, что когда-нибудь история второго рождения наших пригородных дворцов и парков будет освещена в печати подробно, ведь она одновременно является и историей многих замечательных советских людей, отдавших свои таланты, жизнь и сердце этому делу. И тогда возрожденные памятники станут еще дороже нашим современникам и потомкам.

Многих из тех, кто поднимал из руин дворцы и парки, уже нет в живых. Но их знания, труд, та-



Восстановленная Статс-дамская Большого петергофского дворца.

лант живут в возрожденных памятниках, и новые энтузиасты продолжают их дело. Рядом с именами великих зодчих, скульпторов и живописцев прошлого становятся имена наших современников, поднявших из праха, вернувших к жизни их произведения, дорогие советскому народу.

ПРИМЕЧАНИЯ

К главе III «Поиски и находки»

[1] Гурьевский сервиз вернулся на свое место — в Екатерининский корпус Монплезира.

[2] Цит. по кн.: Жаннетта Мацелевич. Летний сад и его скульптура. Л., 1936, с. 57, 58. Существует мнение, что «Адам» и «Ева» Бонацца являются повторениями аналогичных статуй венецианского скульптора XIII века Антонио Рицци, которые находятся во Дворце дожей в Венеции. Действительно, Бонацца заимствовал у Рицци композиции его скульптур, повторил их позы. Но динамичная трактовка самих фигур и лиц Бонацца резко отличается от строгих и сдержанных произведений Рицци. Это не повторение, а варианты, которые по существу уже являются самостоятельными произведениями, характерными для эпохи барокко.

[3] Захаров ручался за десять лет сохранности «Евы» после реставрации, под открытым небом. И было решено выполнить с нее копию для фонтана, а оригинал сохранить в условиях музея. Прошло больше тридцати лет — и «Ева» стоит, подтверждая прекрасные качества реставрационных работ. Но дальше уже нельзя рисковать этой статуей. Давно пора выполнить забытое первоначальное решение.

К главе IV «О Большом каскаде»

[1] См.: ЦГИА СССР, ф. 789, оп. I, 1799, д. 35/1430.

[2] Маленькая статья Лаврентьева «Красавцы белоснежные» была опубликована в петродворцовой газете 25 августа 1946 года.

[3] Подробный анализ документальных данных о барельефах, уточнение их сюжетов, их аннотация были выполнены перед восстановительными работами (см.: М. А. Тихомирова. Барельефы Большого каскада. Рукопись. 1946. — Архив

научного отдела Дирекции дворцов-музеев и парков Петродворца).

[4] См.: ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 73/187, д. 27.

[5] Воссоздание утраченных декоративных скульптур Большого каскада выполнялось следующими скульпторами:

Барельефы

«Латона и Юпитер» — В. Ф. Богатырев.
«Похищение Деяниры» — В. Ф. Богатырев.
«Падение Фаэтона (Морская сцена)» — С. Б. Велихова.
«Похищение Прозерпины» — М. Р. Габе.
«Персей и Андромеда» — В. В. Гущина.
«Состязание Аполлона и Марсия» — Е. Г. Захаров.
«Золотой век (Афродита, принимающая дары)» — А. М. Игнатьев.
«Похищение Европы» — Б. Е. Каплянский.
«Вакхическая сцена» — В. Н. Китайгородская.
«Аллегория благополучного мореплавания (Нептун на морском берегу)» — Т. Ф. Линде.
«Нарцисс, превращенный в цветок, и нимфа Эхо» — Л. А. Месс.
«Триумф Нептуна» — Н. Ш. Могилевский.
«Состязание Гиппомена и Аталанты» — Е. И. Попова.
«Жертвоприношение» — В. Н. Риттер.
«Похищение женщины тритоном» — В. В. Рубаник.
«Похищение ребенка тритоном» — В. В. Рубаник.
«Триумф Афродиты» — В. В. Рубаник.
«Диана и Актеон» — Г. С. Столбова.

Скульптурные группы

«Самсон, раздирающий пасть льва» — В. Л. Симонов и Н. М. Михайлов.
«Тритоны» — Н. В. Дыдыкин.
«Волхов» — И. В. Крестовский.
«Нева» — В. В. Эллонен.

Мелкая декоративная скульптура

Большая маска Нептуна — В. Н. Соколов.
Большая маска Вакха — В. Н. Соколов.

Гермы Ковша с маской Нептуна — М. Р. Габе.
Маски над Гротом — Е. Г. Захаров.
Маски террасных фонтанов — Л. А. Месс.
«Лягушки» — В. А. Гуниус.
Работы проводились под руководством скульптора И. И. Суворова.

К главе V «Как боги и герои древности служили России»

[1] Рукопись «Метаморфосеос» детально описана П. П. Пекарским, он же устанавливает, что автором перевода являлся П. А. Толстой (см.: П. Пекарский. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. I. Спб., 1862, с. 221, 222).

[2] «Метаморфосеос». Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей, О XVIII—4.

[3] «Метаморфосеос», л. 9 и 15.

[4] Там же, л. 148, 149.

[5] Н. Е. Лансере. Летний дворец Петра Первого. Л., 1929, с. 22, 23.

[6] Цит. по: М. М. Богословский. Петр I. Материалы к биографии. Т. I. М., 1940, с. 340, 341.

[7] Описание этих триумфальных врат было издано под названием «Торжественные врата. Вводящая в храм бессмертныя славы непобедимому имени новаго в России Геркулеса, грома поражающего свейскую силу, пленителя Ижорския земли, непреодоленнаго во бранях вождя и храброго воина Государя нашего Петра Алексеевича [. . .] на торжественное его от побед возвращение. . .» (М., 1703). Приведенная в тексте цитата о Персее — на с. 7.

[8] Политиколепная Апофеосис. М., 1709, с. 88, 89 (под таким заглавием опубликовано описание триумфальных врат, построенных в Москве в честь Полтавской победы).

[9] Преславное торжество свободителя Ливонии. . . М., 1704, с. 106.

[10] Федор Туманский. Собрание разных записок и сочинений о жизни и деяниях Петра Великого. Ч. 7. Спб., 1787, с. 298.

[11] Чарльз Витворт. Донесение. — Сборник Русского исторического общества. Т. 50. Спб., 1886, с. 299.

[12] Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей, ф. Эрмитажа, 369, л. 16, 17.

[13] Барельеф Большого каскада «Падение Фаэтона» по довоенным описаниям числился как «Морская сцена». Сюжет был установлен перед восстановительными работами по сопоставлению с аналогичной композицией триумфальных врат 1704 года.

[14] Подробно о расшифровке аллегорического значения барельефов Большого каскада см.: М. А. Тихомирова. Политико-общественная и патриотическая тематика аллегорической декоративной скульптуры петровского времени. Рукопись. 1949. — Архив ГИОПЛ.

К главе VI «О Самсоне»

[1] Проект фонтана «Геркулес, побеждающий Цербера» предложен был Петру I Николаем Бидлоо, видимо, во исполнение его мысли. См.: Библиотека Академии наук (БАН). Отдел рукописей, ф. Петровской галереи, д. 155, 1722 г.

[2] ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 73/187, 1723 г., д. 37, ч. II, л. 747.

[3] См.: ЦГИА СССР, ф. 789, оп. 1, 1799 г., д. 35/1430.

[4] См.: Г. М. Пресно в. Материалы к восстановлению скульптурной группы Козловского «Самсон, раздирающий пасть льва». Рукопись. 1947. — Архив научного отдела Дирекции дворцов-музеев и парков Петродворца.

[5] Г. Лидин. Радостное событие. — По сталинскому пути, 1947, 14 сентября.

К главе VII «Монплезир»

[1] ЦГАДА, ф. Кабинета Петра I, отд. I, кн. 57. Чертежи опубликованы впервые в статье В. Ф. Шилкова «Четыре рисунка Петра I по планировке Петергофа» (Архитектурное наследство. Т. 4, 1953).

[2] Там же, ф. Кабинета Петра I, отд. II, кн. 32, л. 869, 1717 г.

[3] Там же, Дела о выездах иностранцев (№ 150), д. 16, л. 1.

[4] Там же, ф. Кабинета Петра I, отд. II, кн. 32, л. 870, 1717 г.

[5] Там же, ф. Кабинета Петра I, отд. II, кн. 58, л. 109, 1720 г.

[6] См.: ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 4, д. 814, л. 8, 1722 г.

[7] Там же, ф. 467, оп. 4, д. 144, л. 126—128, 1724 г.

[8] ЦГАДА, Оружейная палата, оп. 52, д. 1095, л. 206 и след. ЦГИАЛ, ф. Канцелярии от строений, неописанные материалы, л. 30 и след.

[9] См.: ЦГИА СССР, ф. 490 Петергофского дворцового Управления, оп. 7, д. 3, л. 7.

[10] Н. Молева, Э. Белютин. Живописных дел мастера. М., 1965, с. 234.

[11] ЦГИА СССР, ф. 470, оп. 76/178, д. 130, л. 69.

[12] Архив народного хозяйства (Ленинград). Фонд Канцелярии от строений (без описи), кн. 21, л. 187.

[13] Подробно о живописи Монплезира см.: Н. И. Архипов. Монплезир. Историческая справка. Рукопись. 1950. — Архив ГИОПЛ.

М. А. Тихомирова. Плафонная живопись Монплезира. Историческая справка. Материалы к восстановлению. Рукопись. 1955. — Архив СНРПМ.

[14] ЦГИА СССР, ф. 470, оп. 76/188, д. 12, л. 40.

[15] ЦГАДА, ф. Кабинета Петра I, отд. I, записные книги и указы Петра I, 1714 г., л. 11.

[16] См.: ЦГИА СССР, ф. 467, оп. I, кн. 12, л. 12, 37, 58, 67.

[17] См.: И. И. Голиков. Деяния Петра Великого. Т. 6. М., 1838, с. 579. ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 481/1437, кн. 5, ч. V, л. 1070.

[18] Подробно о кафельных уборах Монплезира см.: Н. И. Архипов. Монплезир. Историческая справка. Рукопись. 1950. — Архив ГИОПЛ; М. А. Тихомирова. Изразцы Монплезира. Историческая справка. Материалы к восстановлению. Рукопись. 1956. — Архив СНРПМ.

[19] ЦГАДА, ф. Кабинета Петра I, отд. II, кн. 45, л. 139, 157.

[20] Там же, кн. 23, л. 611.

[21] ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 73/187, кн. 32, ч. 1, л. 146, 152.

[22] См.: Н. И. Архипов, А. Г. Раскин. Петродворец. М.—Л., 1961, с. 97, 186.

[23] Подробно о Лаковом кабинете см.: М. В. Андреева. История создания и первоначальный характер внутренней от-

делки Монплезира. Рукопись. 1946. — Архив Дирекции дворцов-музеев и парков Петродворца.

Н. И. Архипов. Монплезир. Историческая справка. Рукопись. 1950. — Архив ГИОПЛ.

М. А. Тихомирова. Лаковые панно Японского кабинета Монплезира. Историческая справка. Материалы к восстановлению. Рукопись. 1957. — Архив СНРПМ.

[24] Полные сведения о реставрации Монплезира. См.: А. Э. Гессен. Отчет о реставрации Монплезира. Рукопись. Чертежи. — Архив СНРПМ.

К главе VIII «О садах»

Подробные материалы к реставрации старинных садов:

Д. С. Лихачев. Заметки о реставрации мемориальных садов и парков. — В кн.: Восстановление памятников культуры. М., 1981.

М. А. Тихомирова. О восстановлении русских регулярных садов петровского времени.— В кн.: Восстановление памятников культуры. М., 1981.

Д. С. Лихачев. Поэзия садов. Л., 1982.

А. И. Зеленова, Н. И. Громова, Г. И. Куровский, К. И. Куровская, З. А. Вейс, Д. А. Лапшин. — Исследование развития Павловского парка (архив Дирекции Павловского парка).

А. Гессен, М. Тихомирова. — Материалы к восстановлению сада Монплезира в Петродворце (архив ЛенНИИПроэкт, мастерская № 9).

М. Тихомирова. — Материалы к восстановлению Летнего сада (архив Дирекции Летнего сада Дворца Петра I).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Сокращения

ГИОПЛ — Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда.

СНРПМ — Специальные научно-реставрационные производственные мастерские Управления по делам архитектуры и строительства исполкома Ленгорсовета.

ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов.

ЦГИА СССР — Центральный государственный исторический архив СССР.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Марина Александровна Тихомирова

ПАМЯТНИКИ. ЛЮДИ. СОБЫТИЯ

Редактор Э. В. Милина. Оформление Б. Н. Осенчакова. Художественный и технический редактор Ю. Э. Фрейдлина. Корректор Е. Е. Ротманская. Сдано в набор 10.10.83. Подписано в печать 1.11.84. М-24933. Формат 70 x 100 1/32. Бумага мелованная. Печать высокая. Гарнитура обыкновенная. Печ. л. 12,5. Усл. п. л. 16,25. Уч.-изд. л. 15,991. Тираж 20 000. Изд. № 693881. Заказ 597. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Изокомбинат «Художник РСФСР» Росглавполиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.



